

**POSES, FIGURAÇÕES, POÉTICAS E METÁFORAS DO CORPO**  
**O CASO SINGULAR DA MULHER RECLINADA**

**Teresa Maria Martins Gomes Meruje**

**Tese de Doutoramento em História da Arte**  
**Especialidade em História da Arte Contemporânea**

**Dezembro de 2015**



Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente.  
O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

---

Lisboa, 30 de Dezembro de 2015

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A Orientadora,

A Co-orientadora,

---

---

Lisboa, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_





Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Margarida Brito Alves e co-orientação da Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito.



## **dedicatória**

Ao Miguel, ao João, aos meus pais

pelo estoicismo perante os meus divagares, pelo afecto com que acolheram a minha insularidade, pelo alento, por como me abrigaram



## agradecimentos

À Professora Doutora Margarida Brito Alves, Orientadora desta dissertação, pelo rigor científico com que acompanhou este trabalho e perspicazes sugestões, e ainda pela comum paixão pelas palavras.

À Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito, Coordenadora do Curso de Doutoramento em História da Arte e Co-orientadora desta investigação, pela forma como adoptou este projecto, nele acreditou, para o qual cientificamente sugeriu, corrigiu, elucidou, alertou. As escadas são ascensionais, um agradecimento, também, pelos degraus e patamares do saber e da humanidade que me ajudou a subir, pelas portas e janelas através das quais me fez olhar o mundo, pelos seus rigor e generosidade.

Ao Professor Doutor Rui Mário Gonçalves (1934-2014), em memória, docente da cadeira de Literatura e Artes Plásticas, aquando da minha Licenciatura, que me despertou para o mundo alquímico da arte e cujas lições/conversas tive sempre o prazer de *reouner*. Com ele aprendi a *gestação* da imagem.

Aos Professores Doutores Fernando António Baptista Pereira e José Sasportes, pela documentação e bibliografia que me facultaram, contributos valorosos para as minhas buscas.

Ao Luís Romão, viajante atento e incansável nas minhas palavras, que percorreu com a sua visão cuidada e sagaz.



## **especificações circunstanciais**

Viver a trezentos quilómetros da Instituição Universitária que me acolheu, dos grandes núcleos de investigação, do acesso a bibliotecas de temáticas e espólios convenientes – o que, tanta e tanta vez, constrangeu a um maior isolamento –, e continuar leccionando em horário de trabalho a tempo integral, exigiu de nós e das Docentes Orientadoras um empenho e esforço extras.

Institucionalmente, este trabalho não contou com qualquer apoio, apesar das várias diligências levadas a cabo nesse sentido. Tão-pouco contou com qualquer adjuvação do Ministério da Educação, para o qual trabalhamos desde 1985, não havido esta investigação sido agraciada com qualquer licença sabática, devida a bem de uma melhor formação docente, que, por inerência, se reflecte numa melhor prática na formação integral dos alunos.

Esta investigação foi possível mercê da energia e da paixão, robustez do pensamento e eminência de vontade firme, com que neste tema nos empenhámos e cujo resultado encaramos com humildade mas com êxito. Um trabalho que resultou dos apoios científico e afectivo incondicionais das Professoras orientadoras que, desde o início, acreditaram neste projecto e na sua mais-valia, sempre muito nos incentivando; bem como da nossa família e o seu contributo de leituras e sugestões contínuas, embora vivenciando as vicissitudes e contingências de privação da nossa melhor atenção e maior cuidado durante quatro anos. Esta dissertação é, assim, um trabalho cooperativo do exclusivo elemento humano, a bem da Educação, da Cultura e do Conhecimento. A bem de Portugal.





A Investigação que levamos a cabo problematiza as poses, figurações, poéticas e metáforas do corpo, elegendo como caso singular o corpo feminino reclinado, viagem desta pose na sua transversalidade e convívio intemporal sob o signo do anacronismo, na busca de relações inesperadas e uma temporalidade outra, que não a linear.

A pose reclinada sobreviveu, está ainda bem activa. Permanece, mas nunca é a mesma. Não teve um tempo da imagem, ela própria fez a imagem, a mesma e sempre já *outra*. Jornadeando na imagem e na palavra, na imagem-corpo e no corpo-pose – importantes na relação *en/outro* e inscrição do ser no mundo –, percorremos este caminho tendo como objectivo estudar e analisar esta pose – atitude corporal – no que a sua permanência comporta de reminiscência e soberania. Consideramos a linguagem, a semântica, o signo e o *pathos*, atendendo à emoção e a neurociência, bem como a dinâmica fornecida pela linha oblíqua, a nossa prática de ritos e mitos na observação da imagem migrante, e como a pose, arquétipo nas artes, se tornou um estereótipo nos *media*.

Propomo-nos, assim, inquirir, dissecar, equacionar a pose reclinada enquanto enigma e apurar o seu poder de continuidade e sobrevivência que, na tensão entre Passado e Porvir, ganha força e dinamismo buscando o seu próprio sentido. É nosso desígnio resgatar as imagens, libertá-las do pó histórico, desvendar o fio que sustenta a sua migração, a permanência da memória, onde o corpo ganha corpo, e asas.

Palavras-chave – palavra, imagem, corpo, pose, escultura, pintura, fotografia, *media*, publicidade, mulher, memória, emoção



## abstract

The research we conducted discusses the poses, figurations, poetic and body metaphors, electing as a singular case the reclined female body, analysing the different occurrences of this pose in its pervasive and timeless existence under the sign of the anachronism, in search of unexpected relationships and another, non-linear, temporality.

The reclining pose survived and is still very much alive. It remains, but it is never the same. It did not have the time of image, it made itself the image, the same and always one another. Journeying on the image and the word, the image-body and body-pose – important in the relation between the *self* and the *other[s]* –, we travelled this path, aiming to study and analyze this pose – body attitude – in reminiscence and sovereignty.

We consider the language, semantics, sign and *pathos*, the emotion and neuroscience, as well as the dynamics provided by the diagonal/oblique line, our practice of rites and myths in the observation of migrant image, and how the pose, archetype in the arts, became a stereotype in the *media*.

We propose, therefore, to inquire, dissect and equate the reclined pose as an enigma and to determine its power of continuity and survival, in the tension between the Past and Hereafter, gaining strength and dynamism while searching for its own direction. It is our objective to rescue the images, free them from the historical dust, unravel the thread that holds their migration, the permanence of memory, where the body takes shape, and wings.

Key words: word, image, body, pose, sculpture, painting, photography, *media*, advertising, woman, memory, emotion.











**tábua de matérias**





	página
. abertura – o corpo reclinado, pose transversal no fio do tempo	3
 A. metodologia	 13
. atlas de uma pose	
 B. aproximação	 29
. <i>ver</i> e <i>olhar</i> , experienciar a imagem	
 I. imagem – solilóquios, diálogos e <i>boa vizinhança</i>	 33
II. imagem – migrações, memória e reprodutibilidade	49
 C. alargamento	 73
. viagens no corpo	
 I. corpo e imagem	 77
1. corpo – o todo território e o fragmento	79
2. <i>ver</i> , <i>ver-se</i> , <i>ser visto</i> – o corpo, interface entre o <i>eu</i> e o <i>outro</i>	121
 II. corpo e pose	 137
1. pose e narrativa[s] – mudez e retórica	139
2. pose com/sem pose – corpo nu / corpo despido	155
 D. assunto	 179
. a pose reclinada – corpo em viagem	
 I. intróito – a diagonal, anatomia do conceito	 183
 II. a pose sob o signo do anacronismo	 193
1. estesia do festim – reclinção no entrosamento cultural e na convivência	195
2. récitas medievais do corpo sagrado	249



III. teatralidade e poética da pose profana – as <i>pín-up</i> ao longo da História da Arte, <i>Olympia</i> e reclinacões pre/procedentes	267
IV. convenções, inclusões e exclusões	339
1. êxtase, pulsões e compulsões na representação imagética	341
2. interdições e insurreições – hiatos de austeridade e marginalidade	353
V. transposições das <i>Vénus</i> clássicas – advento de <i>uma nova mulher</i>	361
. nota de fecho – considerações do pretérito e conjecturas do devir	393
. bibliografia	427
. corpus de imagens	475



*and I am re-begot of absence, darkness, death: things which are not*

John Donne



**abertura**

**. o corpo reclinado, pose transversal no fio do tempo**





Somos, centenária raiz e rebento frágil, luxuriante selva e árido deserto, pedra e poeira. Soberanos e tributários, seguimos pegadas dos passos perdidos nos caminhos breves. Inventamo-nos no trilho de chão revoltado em que vagueamos, onde somos perdidos e achados.

Quais e quantos *eus* teríamos sido, que vidas outras teríamos vivido, consoante as escolhas que fazemos nas encruzilhadas do nosso caminho? E que corpos abrigariam hoje esses nossos *eus*?

Há caminhos que correm como rios. Que se não travam. E deixam um lastro para lá da curva onde se quebram. E há um encanto na proximidade da palavra. A harmonia trilhada pela verticalidade do verbo na assimetria do silêncio luminescente. É este corpo que nos acolhe, onde asilamos, nos recolhemos, que entabula diálogos com o *outro*, se inscreve no mundo. É o corpo que faz o [re]conhecimento e um sentimento do *outro*.

Os primeiros passos na investigação que nos propusemos, sobre o caso singular da pose do corpo feminino reclinado, breve nos mostraram que urgia percorrer diversos caminhos. Atentar nas relações palavra/imagem, imagem/corpo, corpo/pose, que precedem e caminham a par. O corpo, plural nas suas poses, figurações, poéticas e metáforas. E a clássica pose feminina reclinada, como um canto nostálgico na espiral do tempo, no rumor do instante, sobrevivente, reminescente, activa, ela mesma imagem, uma multiplicidade de imagens na imagem. O seu ressurgimento em novas plasticidades e nos *media*, indicaram que não esmoreceu ou perecerá, ainda que ocorram hiatos inesperados, pelo que esta investigação se nos apresentou exequível.

O corpo. A pose. Po[u]samos, assim, nas verdades de hoje que o serão ou não amanhã, perscrutando, no estudo transversal anacrónico da pose da mulher reclinada, o esqueleto que sustém a sua migração, convivência, memória.

---

<sup>1</sup> *Coming events cast their shadow before*. Edward Glover, cf. Edward Glover, *Discussion on Dr. P. Heimann's and Mrs. S. Isaacs' Paper on Regression*, in Pearl King & Riccardo Steiner, *The Freud Controversies, 1941-45*, London & New York, Routledge, 1991, p. 715 [tradução livre nossa].



A pose da mulher reclinada. Porquê *a pose reclinada*? O que *prova* a pose? O que lhe permite fazer essa *prova*?

Entre o passo e o compasso, o pensamento, dançante, irrequieto, onde o desejo nasce. Expressão do movimento, o pensamento é ele mesmo movimento, *inclinações* que ergue, constrói, derruba e reedifica na recusa da legitimação do já feito. O pensamento, sempre por vir, e com ele o indivíduo, na sua singularidade, experienciando a liberdade de observar e apreciar. A relação *pensée/non-pensée*<sup>2</sup>, bem como a sua presença no inconsciente estético, no pensamento da arte fundeado na organização do *real/não real*, *sens/non-sens*, releva a intenção e conteúdo da obra de arte e como estes estão entrosados no inconsciente que transportamos.

Sobrepondo-se à verticalidade venusiana, a pose reclinada é a mais aclamada, a mais reiterada, em todas as representações visuais ao longo dos séculos, continuando os artistas contemporâneos a revelar por ela apetência. O tempo, o *médium*, a numerosidade de imagens, a contínua e perseverante produção, a recorrência, a constância na diversidade, testemunham uma durabilidade e uma linha de pensamento. O Passado está repleto de convicções memoráveis, verdades improváveis, preconceitos e clichés, *certezas feitas* de que urge desfazermo-nos, pelo que importa analisar a genealogia da pose, e também desvios adversos, pois a genealogia não refere apenas uma história de família da imagem, essa ancestralidade não se faz em linha recta, mas bifurcando-se. A ancoragem da pose reclinada na geografia estética intriga-nos.

O que caracteriza um atlas é o contínuo trabalho em progresso. A mostra caleidoscópica de imagens que compilámos, suporte a esta investigação – certos de que este *corpus* não é exaustivo enquanto *álbum*, mas antes um germe –, partindo de imagens de corpo e pose, constitui posteriormente um atlas cartográfico da pose reclinada, operativo, onde, a partir de uma montagem, colocando imagens de diferentes tempos lado a lado, e desmontando antigas categorias, pretendemos, através da travessia das fronteiras temporais, demonstrar o sintoma cultural numa estética da pose não cristalizada [*imagens 1-38*]. Na senda de Aby Warburg, analisamos o *sintoma*, na obstinação de sobrevivência, e o *fantasma*, nas manifestações de todas as plasticidades. Uma abordagem à imagem, segundo o *nachleben*, vida após a vida, capacidade de *não-morte*.

---

<sup>2</sup> Cf. Jacques Rancière, *L'Inconscient Esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2001, pp. 9-16.



12 de Dezembro de 1933. Uma embarcação parte do Elba encaminhando-se para o Mar do Norte. Leva a bordo alma e âmagos de um homem enamorado da palavra e da imagem. Seiscentas caixas e as prateleiras de uma biblioteca largam do porto de Hamburgo, rumando a Londres. A erudição e a dedicação de um incansável e entusiasta estudioso, fragmentos de uma vida, despedem-se da terra natal do seu proprietário, Aby Warburg. Deambulando ao sabor das marés, na treva das caixas fechadas, bruxuleia a chama de um coleccionador sedento. Livros, citações, gravuras, estampas, recortes e escritos cruzam as águas, atravessam o tempo, em memória. Coabitando, travam, ainda, diálogos harmoniosos, num anacronismo fraterno tecido na vigilante e viajante mente do seu mentor.

*Um mar onde bóiam lentos  
Fragmentos de um mar de além...  
Vontades ou pensamentos?  
Não o sei e sei-o bem.*

Fernando Pessoa<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Fernando Pessoa. *Tudo o que faço ou medito* (1933), in *Poesias*, Lisboa, Edições Ática, 1980, p. 179.



Aby Warburg nasceu a 13 de Junho de 1866, em Hamburgo. Warburg tudo lia, uma paixão que começou na infância e o levaria a fazer um acordo com seu irmão mais novo, Max Warburg, então com doze anos – Aby tinha treze à data –, prescindindo da sua quota no império familiar sob a condição de Max o fornecer, para a vida, de quantos livros necessitasse. Convenção e condição foram bem aceites, ainda que a busca vital e inesgotável de Warburg não as houvesse tornado uma negociação proveitosa para a família, que, ao longo das décadas seguintes, financiou as sucessivas aquisições e o espaço físico idealizado – uma livraria ogival de quatro pisos, dotada dos então mais sofisticados meios e tecnologias, que incluíam um tubo pneumático e correias que conduziam os livros, um elevador que servia este transporte, vinte e seis ligações telefónicas, bem como o *staff* humano.

Reservado, inapto para aceitar a ortodoxia judaica e actividade bancária familiares, pouco compreendido por estes e pelos seus contemporâneos, lembrado como *um homem sempre rodeado de livros*<sup>4</sup>, de saúde frágil – acometido por sucessivas depressões, fobias e obsessões –, Warburg sofre um colapso no final da I Grande Guerra, vindo a ser internado, em 1920, numa clínica suíça. Aquando da hospitalização, reconhecido já como exaustivo estudioso e brilhante investigador de História da Arte e do legado patrimonial ocidental, rebateu a tese que defendera e investigara sobre as conexões, primeiras representações simbólicas de impulsos racionais, projectadas enquanto símbolos em manifestações artísticas tardias<sup>5</sup>.

Quando obtém alta clínica, em 1924, Warburg depara-se com a sua biblioteca tornada espaço público – conforme, embora as suas reticências, havia sido delineado dez anos antes, projecto então não concretizado. Abrir a sua biblioteca como centro de investigação disponível a estudiosos – na verdade, o maior centro de estudos de Weimar – era um desafio, mas também implicava relutância, pois que privação de posse restrita do exclusivamente *seu*. Este dado é muito relevante pois conduziu ao seu novo projecto, o *Atlas Mnemosyne*, convivência de imagens que se tornou, como a sua biblioteca, lugar contra a hostilidade a que a arte, e ele próprio, foram sujeitos. As palavras e as imagens foram-lhe refúgio, útero e pátria, lugar catártico para ultrapassar uma realidade depressiva e o intrincado do seu pensamento.

---

<sup>4</sup> Cf. Alberto Manguel, *The Library at Night*, New Haven & London, Yale University Press, 2008, p.199.

<sup>5</sup> Na senda do raciocínio de Aby Warburg, *Warum das schicksal den schöpferischen Menschen in die region der ewigen unruhe verweist, ihm überlassend ob er seine Bildung im Inferno, Purgatorio oder Paradiso findent*. Aby Warburg. *Schlussübung*. Notebook 1927-28, pp. 68-69, in Ernst Hans Josef Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London, The Warburg Institute/University of London, 1970.

Warburg recuperou no seu *Atlas* a privacidade perdida, articulando as imagens como havia feito com os livros e as palavras. Para tal, partindo da figura de *Vénus*, de Botticelli, dispôs as imagens em painéis, numa sequência iconográfica de reflexões e conexões, em *boa-vizinhança*, narrativa fundeada na imagem transversal no tempo. O *Atlas* da memória visou fazer uma história da cultura ocidental que prescindisse da palavra, onde os antigos símbolos, convivendo, se renovavam e reactualizavam. Em jeito de exemplo por nós construído, observem-se – em afinidade com *Nike* [in friso em Efeso], deusa alada da mitologia grega que personifica a vitória, que deu nome à marca desportiva cujo logótipo alude às asas da divindade e ao seu vestido ao vento [*imagem 39*] – os cabelos de *Vénus* – em *Nascimento de Vénus*, c.1486, de Sandro Botticelli – e de Ruslana Korshunova – fotografia de Elina Kechicheva para L'Officiel Paris, Junho/Julho 2004 –, as saias dos vestidos de Marilyn Monroe – em *The Seven Year Itch*, filme de 1955<sup>6</sup> – e de Jessica Chastain – fotografia de Ian Langsdon, Festival International du Film, Cannes, 2014 [*imagens 40-43*]<sup>7</sup>.

Aby Warburg falece em 1929, na sua Hamburgo. Com a ascensão do partido nazi, e Adolf Hitler nomeado chanceler do Reich, a biblioteca sofre forte ameaça dada a origem judaica do seu mentor. A partida impunha-se. Após a chegada a Londres, e mantidos a recato, os livros ingressam, três anos depois, na Universidade de Londres. Em 1944, o espólio ganha um espaço físico e um nome, *Warburg Institute*. Uma biblioteca que renasceu, mas cuja estrutura não voltaria a ser montada na forma ogival primeira.

Eclético, no que lhe parecia mais conforme com a sua razão, Warburg contribuiu para a contemporaneidade vindo a ser profético o projecto warburgueriano, pois que, hoje, tornado Instituto, continua a receber quantos procuram a luz e o entendimento.

*Estas imagens e palavras têm a intenção de ajudar aqueles que vierem depois de mim na busca da luz.*

Aby Warburg<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> *The Seven Year Itch*, direcção de Billy Wilder, 1955 [cena filmada em 15 Setembro 1954].

<sup>7</sup> Conforme Georges Didi-Huberman, *éclairer réciproquement les 'formations de survivance' chez Warburg et les 'formations de symptôme' chez Freud. Freud disait des hystériques qu'elles 'souffrent de réminiscences'. Warburg disait exactement cela des images de notre culture*, in Georges Didi-Huberman – *entretiens et conférences*, entretien avec Élie During, in AA VV, *Les Grands Entretiens d'artpress*, Paris, iméc éditeur/artpress, 2012, p. 48.

<sup>8</sup> *Die Bilder und worte sollen für die Nachkommen eine Hilfe sein bei dem Versuch der Selbstbesinnung*, Aby Warburg, cf. Alberto Manguel, *op. cit.*, nota 231, sg. Gombrich, in *op. cit.* [tradução livre nossa].



**A. metodologia**

**. atlas de uma pose**





Hans Peter Feldmann. *Posar, Album*, 2008

ideia. forma. [des]ordem

Faz-se uma biblioteca de luzes e sombras, apegos e desafectos. Às mais altas prateleiras remetemos os livros *esconjurados*; às mais próximas, aqueles a que, por trabalho, acudimos recorrente e utilitariamente, e os que nos habitam a alma. Construímos com os livros relações de afectividade e intimidade.

Cada livro guarda uma história própria, a da sua narrativa, que transporta as vivências do autor e *chama* um leitor que, por sua vez, nele inscreve – e acrescenta – a sua história pessoal. Passear pelos nossos títulos, inferir do nosso manuseamento, aceder aos nossos sublinhados e anotações à margem – *marginalia*, essa paraliteratura em que fazemos livros sobre livros, porque escrever nas margens não é marginalidade – será, para qualquer observador atento, *saber-nos*. Somos/estamos no que lemos e nos títulos inscritos nas lombadas que ocupam as nossas estantes<sup>9</sup>.

Obras criadas em diferentes momentos, lugares, tempos e contextos, de teores diversos, cruzam-se, convivem, acrescentam[-se], ainda que em fortuitos ou tangenciais encontros<sup>10</sup>. Produto das leituras, múltiplas e díspares, que empreendemos desde a infância, transportamos memórias na nossa experiência enquanto leitores. Uma memória sumativa e de intrincadas teias. Nessa convivência de leituras, tecemos concordâncias, num fio de continuidade entre o ido e o porvir. Nessa convivência, os livros *puxam pela manga* uns dos outros, numa teia inesgotável. Neles, gritam as nossas/suas vozes interiores. Reflectindo[-nos], os livros reflectem-nos.

<sup>9</sup> Na senda de Manguel, *Our books will bear witness for or against us*, cf. Alberto Manguel, *The Library as Mind in The Library at Night*, New Haven & London, Yale University Press, 2008, p. 194.

<sup>10</sup> Os livros transformam-se segundo a sequência em que são lidos. 'Dom Quixote' lido depois de 'Kim' e 'Dom Quixote' lido depois de 'Huckleberry Finn' são dois livros diferentes, ambos coloridos pela experiência do leitor nas suas jornadas, amizades e aventuras, diz Manguel, dos livros em memória, em mudança e em acréscito, in idem, p. 196.

Adjacente a cada biblioteca subentende-se uma arrumação que responde a um princípio de ordem, à nossa estética mental. Os métodos segundo os quais organizar uma biblioteca são diversos – tema, sequência alfabética, autor, dimensões dos volumes, data de impressão. A cor pode ser também uma forma de organização. Refira-se um episódio ocorrido com Maria Helena Vieira da Silva. A artista recebera em sua casa um pintor estagiário, e, quando saiu para férias, pediu a este que lhe organizasse os livros, ao que o jovem artista acedeu. Maria Helena regressou, olhou a biblioteca e perguntou-lhe o que fizera. A resposta foi que organizara os livros como lhe pedira. – *E que ordem deu?* – perguntou a artista. O jovem respondeu – *ordem alfabética. Mas eu queria por cores* – retorquiu a pintora.

A nossa biblioteca revela a configuração da nossa mente. Deste modo, também os *asteriscos*, sinal gráfico que usaremos continuamente, respondem à nossa *arrumação* – o *asterisco simples* corresponde a pausas essenciais ou eventuais sub-capítulos, a *tríade de asteriscos* enceta inferências de capítulo. De igual forma, a numeração que atribuímos às imagens pretende apenas a sua melhor referência em termos textuais, porém, a ordem não as manipula pois o critério de convivência, *variável*, que teremos sempre presente, permite quaisquer permutas.

\*

Quando trabalhava no seu *Philosophy of Symbolic Forms*, 1920, Ernst Cassirer, filósofo judaico-alemão, visitou a biblioteca de Aby Warburg, tendo decidido não mais lá voltar, pois tal dédalo acabaria por o fazer perder o rumo<sup>11</sup>. Labiríntica, lugar de perdição – ainda que, cremos não ser o labirinto lugar de perda/precipício mas de [re]encontro –, Cassirer intimidou-se com o *princípio* e não com as temáticas ou a numerosidade das obras.

Defende Alberto Manguel que, para qualquer visitante, a biblioteca Warburg é uma criação segundo uma concepção virtual, na qual o raciocínio e ordem, indo de reminiscência em reminiscência, são, antes do mais, uma cadeia poderosa que responde a uma mesma inquietude/incompletude. A convivência dos livros, segundo Warburg, suscitava infinitas questões e inumeráveis labores de raciocínio. Provocadora, pelo que despertava, numa vizinhança que levava a outras conexões/adições, a lei da sugerência reinava. Aby Warburg criou o seu próprio método, pois nenhum se lhe apresentava satisfatório. O seu processo consistia na fluidez entre temas e uma flexibilidade, ausente de regras temáticas ou cronológicas, ora indicando caminhos conjecturáveis ora provocando novos desalinhos,

---

<sup>11</sup> *Warburg's library isn't simply a collection of books but a catalogue of problems*, in *ibidem*, p. 198.

método gerido pela regra da *boa vizinhança*, sem que o convívio criasse incompatibilidades, tendo no inesperado o vital, ainda que os títulos não [d]enunciem essa pertinência pois nem sempre explicam o conteúdo<sup>12</sup>.

O que torna uma biblioteca o reflexo do seu dono não é meramente a escolha dos títulos em si, mas a teia de associações implícitas na convivência destes. Desde cedo, os títulos de Warburg indiciam de uma pesquisa dirigida segundo uma *ideia*, dizem de uma busca, e visam resposta a várias questões, sendo perceptível o eco das leituras realizadas. Os livros eram, todavia, mais do que um instrumento de pesquisa. No seu todo, faziam a história do pensamento humano. As bibliotecas mentais caracterizam-se pela fluidez e os princípios de bem-servir, deste modo, na arrumação dos seus títulos, Warburg seguia dois princípios – a *forma*, no que refere a ogiva biblioteca [estantes curvas numa sala ogival<sup>13</sup>], e a *ideia*. Uma e outra, a servirem um propósito, um *patchwork* de grande afinidade em que a biblioteca física diz da biblioteca mental do seu dono.

Na entrada da sua biblioteca, Warburg escreveu *Mnemosyne*, ou seja, biblioteca e memória, num mesmo tempo<sup>14</sup>. Memória<sup>15</sup> que, dado esse poder assombrador, Warburg descreve

---

<sup>12</sup> *Every library is autobiographical [...] What makes a library a reflection of its owner is not merely the choice of the titles themselves, but the mesh of associations implied in the choice. Our experience builds on experience, our memory on other memories*, in ibidem, p. 194. Referindo-se a Warburg, Manguel acrescenta, *These images and adventures offered him, he was later to recall*, citando-o “*a means of withdrawing from a depressing reality in which I was quite helpless*”, Aby Warburg. *Notes for Lecture on Serpent Ritual*, 1923, cf. ibidem, p. 200, sg. Ernst Hans Josef Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London, The Warburg Institute, University of London, 1970, p. 16.

<sup>13</sup> Segundo Martin Warnke (1937) [historiador de arte, professor da Universidade de Hamburgo e admirador de Warburg – conforme Werner Hofmann, Georg Syamken & Martin Wamke, *Aby Warburg, Die Menschenrechte des Auges: über Aby Warburg*, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1980 –, vencedor, em 1990, do Leibniz Prize, cujo prémio investiu na fundação do *Forschungsstelle für Politische Ikonographie* (centro de pesquisa de iconografia política), na casa de Warburg em Hamburgo, centro criado após a II Grande Guerra em honra de Warburg], a explicação para a forma ogival poderia provir de Johannes Kepler (1571-1630), matemático, astrónomo e astrólogo alemão, que havia demonstrado girarem a Terra e os demais planetas numa órbita elíptica, outra explicação consistia em que a forma elíptica impelia a um estado atento enquanto a circular promovia o repouso – *Warburg wanted an elliptical shape, as he believed that it helps people stay alert, whereas a circular room makes you sleepy*, Martin Warnke, sg. Michael Marek, “Jewish scholar challenged tradition with creation of unique library”, in Deutsche Welle, Emissora Internacional Alemã, artigo de 24 Outubro 2009, in [www.dw.de](http://www.dw.de).

<sup>14</sup> Manguel considera serem biblioteca e memória sinónimos, no que respeita o largo tempo de uma cultura de transmissão oral, e refere os povos islâmicos – *throughout the Islamic Middle Ages, it was considered more valuable to learn by listening to books read out loud than by private study, because the text then entered the body through the mind and not merely through the eyes*, Manguel, in *op. cit.*, p. 197 – que, acreditando ser a transmissão oral a única verdadeira e legítima, tornaram a memória como grande depositário de biblioteca.

<sup>15</sup> Da memória enquanto material – *matter* – organizada, cf. definição de Ewald Hering *Das Gedächtnis als organisierte Materie*, in Ewald Hering, *Über das Gedächtnis al seine allgemeine Funktion der Organisierten Materie* [lecture Akademie der Wissenschaften in Vienna, 30 May, 1870]. Leipzig, 1921.

como *uma história de fantasmas para adultos*<sup>16</sup>. Fantasmas, porque memória. É antiga a ponte entre a memória e a nossa paisagem mental. Meras frases, vocábulos, imagens, cores ou odores podem expandir na nossa memória evocações múltiplas<sup>17</sup>. A nossa memória ancora sobre outras memórias.

À imagem das bibliotecas da memória, as de prateleira não se apresentam suficientemente ágeis/hábeis para manterem os livros em temáticas estanques, sendo que, ao invés, estes se combinam e interagem misteriosamente. Na concepção Warburgueriana do Universo, os livros de infância surgiam em simpatia com os textos clássicos de faculdade e demais leituras; os livros de filosofia tinham lugar ao lado dos de astrologia, magia e folclore; compêndios de arte emparceiravam com trabalhos de literatura e religião; e manuais de linguagem conviviam com volumes de teologia, poesia e arte. A filosofia de ordem/arrumo de Warburg levava cada leitor a conexões fortuitas e variadas, urgindo, assim, ao observar as suas prateleiras alinhadas, ser intelectualmente capaz de inferir da associação dos títulos que escapam a um sentido de ordem com princípio e fim canónicos. Ainda que leitor dotado dessa competência, as razões do entendimento seriam múltiplas e diversas de sujeito para sujeito. Ocorre, pois, que o que temos como verdade se torna verdadeiro, ainda que haja sido provado ser falso, vindo a biblioteca mental a sobrepor-se à de papel.

\*

Warburg procedeu a similar convívio e nexos com o seu atlas de imagens. O cérebro, por natureza cartográfico, processa as imagens, que lhe chegam por interacção do meio ambiente, a que acrescenta a experiência e conhecimento, procedendo, então, ao mapeamento [*imagem 2*]. Segundo o método da associação – que Alberto Manguel observa como reencarnações que se ligam e, sucessivamente, se completam acrescentando –, a *compatibilidade* [*kompatibilität*]<sup>18</sup> surge como uma das palavras-chave, a que se acrescenta a *circularidade*, em que cada imagem leva a outra e esta a uma outra, e que essoura remete para anteriores num eterno retorno e concomitante contínuo avanço. Considerando que cada época realiza as tradições anteriores e constrói a sua simbologia e o seu sentido sobre o já feito, numa cadeia de sobrevivência em permanente reestruturação, Warburg estudou

---

<sup>16</sup> Cf. Aby Warburg, *Gespensstergeschichte für ganz Erwachsene*, Grundbegriffe, I, p. 3, Gombrich, in *op. cit.*, idem.

<sup>17</sup> Segundo Richard Semon [Richard Semon, *Die Mneme als erhaltendes Princip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig, W. Engelman, 1908] – neurologista alemão que trabalhou a teoria fisiológica das emoções –, a memória é a qualidade que distingue a matéria viva da morta, e, assim, tudo o que afecta a memória viva deixa uma marca que pode ser reanimada quando lembramos.

<sup>18</sup> Cf. Aby Warburg, *Gespensstergeschichte für ganz Erwachsene*, sg. Gombrich, in *ibidem*, p. 201.

particularmente os escritos de Gotthold Ephraim Lessing – escritor, filósofo e crítico de arte setecentista – cujo poder argumentativo lhe consentia melhor explorar os sistemas criativos de palavras e imagens. Os livros permitiam-lhe reflectir sobre as imagens e forneciam-lhe as palavras para ultrapassar o silêncio das respostas ausentes, remetendo para o estudo da representação física imagética de ideias e símbolos, assim tornando também as imagens fontes das suas questões. O *Atlas Mnemosyne* pretendia fazer uma História da Cultura Ocidental que prescindisse do texto, em que as imagens bastassem.

O *Atlas Mnemosyne* [imagens 3 e 4], imagens que Warburg recolhia ao acaso e que fixava em painéis de madeira, trocando-as sucessivamente e consoante as afinidades e analogias, sempre em movimento pelas novas conexões, mas segundo um mesmo alinhamento cultural e reflexivo, servia a sobrevivência das memórias expressivas, traços de significante que migram no espaço e no tempo<sup>19</sup>. Adoptamos, nesta investigação, o seu *Atlas* como paradigma, detendo-nos nos estudos sobre Warburg efectuados por Georges Didi-Huberman, e escorados por outros autores como Gombrich, Manguel ou Johnson<sup>20</sup>, estudando a reiteração e convivência de imagens da pose reclinada, as suas linhas de força e poder, assim como problemáticas que se avizinhem em conexões várias.

Para Warburg, os símbolos puros [re]vivem em cada cultura, o que o levou a interessar-se pela forma como certos períodos eram afectados por esses símbolos e o jeito em que *eles moldam a voz e o estilo dessa literatura e arte*<sup>21</sup>. Questionamos, assim, os cânones da forma simbólica e modelos temporais da História da Arte tradicional, pensando todos os *renascimentos* na senda dos três conceitos warburguerianos – o *fantasma*<sup>22</sup>, o *sintoma*<sup>23</sup>, o *pathos*.

---

<sup>19</sup> Conforme Christopher Johnson, nos painéis criados por Fritz Saxl, *the Atlas consisted of sixty-three wooden boards, measuring approximately 150x220 cm, covered with black cloth. On each of these panels (Tafeln) Warburg, using metal clasps, added and removed, arranged and rearranged, black and white photographic reproductions of art-historical or cosmographical images. Here and there he also included maps, reproductions of manuscripts pages, and contemporary images drawn from newspapers and magazines. As part of this combinatory process each panel would often then be photographed before another arrangement was attempted. The panels, in turn, were then numbered and ordered to create still larger thematic sequences. And while in these combinatory experiments Warburg was frequently aided and encouraged by his colleagues Fritz Saxl and Gertrud Bing, in the main he followed his own metonymic, intuitive logic, nurtured by decades of contemplating these same images. Dating from ancient Babylon to Weimar Germany, these symbolic images, when juxtaposed and then placed in sequence, were meant to foster immediate, synoptic insights into the 'Nachleben' of pathos-charged images depicting 'between Leben' (file in motion).* in Christopher Johnson, *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, New York, Cornell University Press & Cornell University Library, 2012, p. 9.

<sup>20</sup> Vejam-se Gombrich, Manguel e Johnson, obras citadas, e Georges Didi-Huberman, *L'Image Survivante. Histoire de L'Art et Temps des Fantômes Selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

<sup>21</sup> Cf. Gombrich, in *ibidem*, p. 204.

<sup>22</sup> Warburg considerava a História da Arte como *uma história de fantasmas para pessoas crescidas – Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene*, in *Grundbegriffe*, I, p.3 cf. *idem*.

Seria leviano pretender que entre *o antes* e *o agora* não se possa estabelecer uma ligação, pois o reaparecimento atesta a influência no artista de uma memória inconsciente, em virtude da qual a pose reclinada ressurge e sobrevive. Sendo que o hoje é futuro – é já amanhã do outro lado do mundo – e que o passado nunca o é, porquanto não há hoje sem ontem e a evolução determina que umas coisas só podem acontecer porque outras as precederam, em História da Arte existe ainda uma circularidade e recorrência de momentos pares em tempos díspares, pelo que o caminho se faz sob o signo do anacronismo. Contra os academismos que defendem ser o contexto social determinante – sendo porém verdade que este contexto situa a obra –, a concepção do tempo, na temporalidade linear, não contempla devidamente a complexidade dos objectos, pelo que atenderemos à rebelião da obra face ao que a rodeia.

A memória é sobretudo memória das imagens. Memória, desejo, conhecimento, a trilogia warburgueriana. A memória enquanto desejo, o desejo enquanto conhecimento. É esta reminiscência, convivência e projecção da imagem, a ideia que nos importa. Como adjuvante, teremos presente a psicanálise, com particular enfoque no trabalho de Jung, uma das vias a considerar nas reminiscência e migração da imagem, no sentido em que o *Presente* explica o *Ontem*, sendo que também projecta o *Amanhã*, porquanto, quando o símbolo se movimenta, migra no tempo, sofre mudanças.

\*

Na aparência da desordem, a *ideia* é labiríntica, e provocadora pelo que desperta. Nessa *desordem*, as imagens *chamam* por ocupar uma posição, um lugar, escrevendo uma história da memória da cultura<sup>24</sup>, narrativa fundeada na imagem transversal ao tempo, de como os antigos símbolos se renovam e reactualizam, cada época realizando as tradições anteriores e construindo a sua simbologia e o seu sentido sobre o já feito, numa cadeia de sobrevivência em permanente reestruturação, em que erudição e inexperiência caminham lado a lado. A erudição evita a ingenuidade, mas, perante uma imagem, urge estarmos disponíveis à experiência do improvável, inusitado, impensável ou inverosímil, em suma, dispostos a

---

<sup>23</sup> Segundo Didi-Huberman, o *sintoma* de Freud existe não no sentido clínico mas crítico, *Le mot n'est pas là en vue d'une clinique, mais d'une critique*, in Georges Didi-Huberman – *entretiens et conférences*, entretien avec Jean-Pierre Crikui, in AA VV, *Les Grands Entretiens d'artpress*, Paris, imec éditeur/artpress, 2012, p. 21.

<sup>24</sup> Da memória enquanto material – *matter* – organizada, cf. definição de Ewald Hering *Das Gedächtnis als organisierte Materie*, in Ewald Hering, “Über das Gedächtnis al seine allgemeine Funktion der Organisierten Materie” [lecture Akademie der Wissenschaften in Vienna, 30 May, 1870]. Leipzig, 1921.



arrogarmos a nossa inexperiência<sup>25</sup>, pois o saber é acanhado. Todo o conhecimento de uma imagem está constrangido pelo *não-saber* que ela comporta e que a condiciona. Combater a cronologia fossilizada faz-se estando atento ao inesperado pronto a emergir, questionando o conhecimento tido como certo e seguro, privilegiando a aventura da descoberta<sup>26</sup>, envolvendo no poder da imagem, extraíndo conceitos que nos *abrem os olhos* para ela, na colisão de imagens contra imagens<sup>27</sup>, pois o *sintoma*, que reúne contradições, incompreensões e dissimula o inconsciente, é, todavia, de intensa visibilidade e revela-se eficaz na mensagem a transmitir.

Embora o *Atlas Mnemosyne* de Warburg faça parte de uma reformulação dos modelos de temporalidade do início de Novecentos – tempo em que se inscrevem escritores como Marcel Proust (1871-1922), Robert Musil (1880-1942), James Joyce (1882-1941) e Franz Kafka (1883-1924) – é, ainda hoje, muito actual a sua visão, conforme revelam os estudos de Georges Didi-Huberman nas últimas décadas. A ideia de vizinhança, convivência, montagem e colagem permite observar várias temporalidades das obras na sua [in]actualidade, conduz a conexões/adições, onde a lei da sugerência reina e que escapam a um sentido de ordem com princípio e fim canónicos. Recuando às gravuras dos séculos XVI e XVII que representam os *Gabinets de Curiosidades* – registos da vida animal, botânica, mineralogia, instrumentos ou mesmo desenhos de humanos de outras raças e civilizações [imagens 5- 7] –, em resultado dos Descobrimentos e explorações, e fruto do contacto com o exotismo com que os aventureiros se deparavam, permitindo a coleccionadores e curiosos não apenas coligir mas também divulgar objectos desconhecidos e raros, contribuindo para o conhecimento do mundo e para o desenvolvimento científico<sup>28</sup>,

---

<sup>25</sup> *Tout savoir est contraint au non-savoir qui le conditionne*, Didi-Huberman, entretien avec Jean-Pierre Crikui, in idem, p. 26.

<sup>26</sup> *Les aventures d'une "image dialectique" placée sur le signe de l'effraction*, cf. Dork Zabunyan, acerca das relações complexas da nossa civilização com a imagem, sg. Didi-Huberman, in *op. cit.*, Prefácio p. 7.

<sup>27</sup> É no sentido do *sintoma* enquanto *permanence d'une structure qui se manifeste par un effrondement partiel* – in idem, p. 22 – que Didi-Huberman o estuda, numa dialéctica entre o *sintoma*, detalhe, parte do todo que o sustém, e a forma como o artista maneja o dispositivo.

<sup>28</sup> Ole Worm (1588-1654), que enquanto professor de filosofia usava a sua colecção para o ensino dos seus alunos, deixou um importante legado que veio a ser inventariado sob o título *Museum Wormianum*; Ferdinando Cospi (1606-1686) ofereceu a sua colecção à cidade de Bolonha, em 1657, para o serviço de estudiosos; Sir Hans Sloane (1660-1753) criou um dos maiores *gabinets de curiosidades* do mundo, cujo espólio originou a criação do Museu Britânico.

encontramos similar sentido na coabitação de imagens e objectos que encontramos em Grishe Bruskin<sup>29</sup> [imagem 8] onde convivem os mitos do Judaísmo e Socialismo.

Disseminado por toda a Europa, análogo convívio verifica-se também nos Gabinetes privados, quando o comum viajante abastado encetou, pelo mero prazer de viajar e conhecer, grandes viagens Europa fora ou para Oriente, começando esse coleccionismo a especificar-se nos objectos de arte<sup>30</sup>, cujos espólios, mundos microcósmicos preenchendo as paredes de telas, se converteriam em lugares pioneiros da museologia [imagens 9-13]<sup>31</sup> ou serviam a prática artística, como a galeria de Zoffany [imagem 14], de que também são exemplos as alegorias de Rubens e Jan Brueghel, *o Velho e o Novo* [imagens 15-18]. Não era ainda uma vizinhança no sentido da de Warburg, em que os temas se associavam por analogia, mas nestes exemplos – em que a pintura retrata a pintura – é já possível observar a apetência por um tema, pelo que os consideramos ancestrais das associações warburguerianas e posterior colagem. Procedendo de cortes e montagens e remontagens sucessivas, havendo nestas compilações algo de serial – trabalhos de interacção com a série fotográfica, a que não escapa a literatura<sup>32</sup> ou o cinema<sup>33</sup> –, sem início nem fim, um atlas/corpus de imagens é, assim, aleatório.

Mapear. Trata-se de um mapeamento.

Recicladores de imagens, a convivência na fotografia de Robert Doisneau [imagem 19] é reiterada no modo casual com que um antiquário expõe hoje estas fotografias em

---

<sup>29</sup> *Some time long ago, while living in Communist Russia, I began to create my own collection (the painting 'Fundamental lexicon'); it seemed to me, that communism in Russia was unshakable, that the army was strong beyond measure, the KGB was everywhere and that Soviet rule, like the reign of the Egyptian pharaohs, would stretch on for several thousand years. I wanted to look at the mythical space in which I lived from the perspective of an academic, who had discovered the village of an unknown African tribe... My ideas were directed towards sending a message to the man of the future. To suggest that he look at my art, as we look at ancient Egyptian art in the Louvre or Hermitage*, Grisha Bruskin, in [www.saatchigallery.com](http://www.saatchigallery.com).

<sup>30</sup> Para esta temática, atendemos a John Elsner & Roger Cardinal, *The Cultures of Collecting*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.

<sup>31</sup> Alguns autores consideram que os Gabinetes do Norte da Europa se caracterizam por um maior apreço pela imponência e o insólito – porventura por essas cortes faustosas serem sensíveis a uma cultura mais estética – em comparação com as cortes do Sul – Gabinetes italianos e franceses –, com maior gosto por uma cultura mais científica e mais doudas sobre a Antiguidade, logo, dada a proximidade, mais ricas em peças greco-latinas, e, no caso francês, resultante ainda das relações comerciais com o Egipto, distinção Norte/Sul que outros autores defendem ter-se já esfumado no século XVII. Sobre esta matéria, detivemo-nos em Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne, la tulipe: Collections françaises au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1988.

<sup>32</sup> No que refere o largo tempo de uma cultura de transmissão oral, Manguel considera serem biblioteca e memória sinónimos, *up to a point, "library" and "memory" were synonymous*, Manguel, in *op. cit.*, p. 197.

<sup>33</sup> Veja-se *Man with a Movie Camera* – *Человек с киноаппаратом*, *Chelovek s kinoapparatom* –, de Dziga Vertov, 1929; *Histoire(s) du Cinéma*, de Jean-Luc Godard, 1980-1998; e *The Story of Film an Odyssey*, de Mark Cousins, 2011, olhares caleidoscópicos sobre o cinema desde as suas origens.

Portobello Road Market [imagem 20], do mesmo modo que a fotomontagem de Hannah Höch [imagem 21]<sup>34</sup> se acerta com a [des]montagem pictórica de Amadeo de Souza-Cardoso [imagem 22] e a colagem de Bruce Conner [imagem 23], e como estas têm muito em comum com a colagem de Ad Reinhardt [imagem 24] ou as telas abstraccionistas deste [imagem 25]<sup>35</sup>,

---

<sup>34</sup> *Cortado com faca de cozinha*, 1919, de Hannah Höch, é um trabalho dadaísta que se inscreve na tendência da concepção artística cultural alemã de Weimar.

<sup>35</sup> No que refere ainda Höck e Conner, veja-se como a colagem de Bruce Conner, *Maria untando Jesus com óleo precioso de nardo*, 1987 [imagem 26] – colagem scanizada e digitalizada pelo próprio Bruce Conner e Donald Farnsworth nas instalações de Magnolia Editions, Oakland, CA –, se acorda com a fotomontagem de Hannah Höch, *Dada-Ernest*, 1920-21 [imagem 27], embora um e outro façam coabitar distintos universos. Hannah Höck (1889-1978), membro do movimento Dada, aceite, embora nunca considerada uma igual pelos seus pares, reivindicando, junto com Raoul Hausmann, a invenção da fotomontagem entre os Dadaístas berlinenses [embora esta fosse também reclamada por George Grosz e John Heartfield, cf. Dawn Ades, *Photomontage*, London, Thames & Hudson, 1986, p. 19], teve grande impacto na sua geração, nos surrealistas e abstraccionistas que se seguiriam, bem como no retrato privado, considerando ela mesma que a prática lhe era familiar desde a infância, bem antes de vir a denominar-se fotomontagem [*As Hannah Höch pointed out though, the practice of photomontage, if not the name, had been familiar since childhood, partly of the world of popular postcards; it also related, she felt, to the Great development of photography itself during the First World War: aerial views, microscopy and radiography*, cf. Ades, in *op. cit.*, p. 20, sg. AAVV, *Hannah Höch*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1976, p. 31 [Catálogo de exposição].

Höck descreve o propósito da fotomontagem – que deriva da colagem mas se demarca claramente desta –, como *Our whole purpose was to integrate objects from the world of machines and industry in the world of art*, in Van Deren Coke, *The Painter and the Photograph*, New México, Albuquerque, 1972, p. 259 – muito provavelmente por as fotografias de jornais e impressões, materiais da fotomontagem, advirem de processos mecânicos. Neste sentido, diz Dawn Ades, *It is curious that Walter Benjamin who, in "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1936) credits Dada with the 'destruction of the aura of their creations' through their use of valueless materials in their collages, and with an impulse to attain effects attainable 'only with a changed technical standard' – i.e., film – should not have noted the special effect of photomontage*, in Ades, Introduction, note 5.

Por seu lado, Bruce Conner (1933-2008), também influente na sua geração, produziu trabalhos em diversos *mediuns*, onde se incluem colagens, à imagem das gravuras vitorianas reproduzidas em magazines da época, fragmentos da Bíblia e de livros ilustrados, que, descontextualizando da época original, coligiu em relações inesperadas, [re]imaginando-as em cenas alegóricas e dotadas de uma simbologia místico-esotérica, em que religião e mitos se entrecruzam, denotando o seu espírito reflexivo sobre as grandes questões da transversalidade, vida e morte. Quando questionado por Donald Farnsworth, se alguma das figuras era o seu auto-retrato, respondeu *All of them are me*, in Peter Boswell, *Bruce Conner*, in *Bits & Pieces ut Together to Present a Semblance of a Whole: Walker Art Center Collections*, Minneapolis, Walker, Art Center, 2005.

Consideramos ser ainda de atender à combinação dos lugares focados pela objectiva de Gordon Matta-Clark (1943-1978), conforme *Intersecção cónica*, 1975 [imagem 28] – o olhar que agarra o espaço fragmentado no sem-tempo, e a sua convivência, pela importância do olhar –, com a fotomontagem de Albert Valentin (1902-1968) no magazine *Variétés*, 1929-30 [imagem 29] – entrosamento *eu e outro*, questionamento sujeito/objecto – e o *Bouquet de Olhos*, 1930, de Hannah Höch [imagem 30], que pretende envolver o espectador na busca do par de olhos correcto numa mesma correlação com o *outro*. A representação do olho enquanto porta de recepção, o olhar, janela debruçada sobre o mundo, quer em Höck quer em Valentin, reflecte-se em *Intersecção cónica* no sentido em que o espaço é refém do que o olhar do artista apreendeu. [Podemos considerar que em *Bouquet de Olhos* a montagem vai mais além, tornando-se um trabalho sobre questões de género, porquanto o género é difícil de discernir apenas no olho humano, uma temática neste caso desviante do que nos propomos abordar]. Esta importância do olhar e do sujeito contrasta com a fotografia do *eu* diluído nas prateleiras de Liu Bolin [imagem 31]. Liu Bolin inscreve o quotidiano na arte, através da série *Hiding in the City*, 2011, representação de produtos alinhados nas prateleiras de supermercado onde o *eu* se dilui, alertando para o desenvolvimento cultural em grande escala na China contemporânea e a emergência singular do indivíduo na mera sugestão de uma presença e da sua visibilidade – *An individual today is more likely to be controlled by or even merged into their environment*, disse o artista – contrastando, por sua vez, com a página de álbum de Hans Peter Feldman [imagem 1] que, com o corpo disposto ao olhar, abre este capítulo.

coadjuvando-se com os trabalhos de Marcel Broodthaers [imagens 32 e 33]<sup>36</sup>, o *Atlas* de Gerhard Richter [imagem 34]<sup>37</sup>, a reportagem fotográfica de Igor Palmin [imagem 35]<sup>38</sup>, e como estas se acordam com a composição fotográfica de Francis Galton [imagem 36]<sup>39</sup>, a arte conceptual de Hans Peter Feldmann [imagens 37 e 38]<sup>40</sup>, a recente instalação de Ellen Harvey [imagens 39 e 40]<sup>41</sup>, e uns e outros com o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, ou as montagens fotográficas de André Malraux para *Le Musée Imaginaire*<sup>42</sup>, construindo a

---

<sup>36</sup> Para lá do trabalho a que o próprio artista deu o nome de *Atlas*, o signo em convivência da imagem e do verbo, Marcel Broodthaers (1924-1976) criou igualmente, na década de 70, paredes de colagens, entre elas a série *Bateau Tableau* [imagem 32] – resultante de uma colecção oitocentista de pinturas de um artista amador, apaixonado pela temática marítima, que Broodthaers descobriu na Rue Jacob, Paris. *You have believed to see a painting, but nevertheless you have seen a film*, disse Broodthaers. *Bateau Tableau* é, no seu jogo de palavras, relevante pela montagem, que faz conviver detalhes numa narrativa muito semelhante a uma câmara móvel à imagem dos primórdios da técnica cinematográfica. Para mais, veja-se Thomas McEvelley, “Another alphabet: the art of Marcel Broodthaers”, in *Art Forum Internacional*, November 1989.

<sup>37</sup> Iniciado em 1961, o *Atlas* de Gerhard Richter – arquivo e diário pessoal, de mais de 8 000 imagens agrupadas em cerca de 783 painéis, abrangendo fotografias de família e amigos, de desconhecidos, lugares e cidades, bem como fragmentos de pinturas – constituiu um permanente colir de fontes, desde 1945 e permanentemente revisto durante quatro décadas, por fim exposto em 1972 no Museum Hedendaagse Kunst, em Utrecht, finalmente sob o título de *Atlas*. As colagens revelam Richter enquanto espectador da sua obra, o seu olhar sobre *as coisas*, e permitem uma análise-chave sobre a sua pintura, perspectivas, questões e reflexões, e também o seu olhar sobre o mundo, este nosso mundo de imagens, sendo, mais do que uma recolha de fontes, um trabalho autónomo paralelo. *In 1962 I found the first outlet; by painting from photos I was relieved from the obligation to choose and construct a subject [...] I see countless landscapes, photograph barely one in 100,000, and paint barely 1 in 100 of those that I photograph*, Gerhard Richter, 1986.

<sup>38</sup> A reportagem de Igor Palmin, então recém-licenciado estudante de Geologia, consiste num conjunto de fotografias que documentam o sexto Festival da Juventude e Estudantes, organizado, em Moscovo, pelo CPSU, Partido Comunista da União Soviética, e a Komsomol, Liga Comunista da Juventude, realizado entre 28 de Julho e 11 de Agosto de 1957. O Festival – que contou com 160 000 delegados soviéticos e 30 000 convidados estrangeiros – teve um papel fundamental na abertura da União Soviética ao Ocidente, pós isolamento Estaline. O *Workshop International of Plastic Arts* exibiu 4 500 trabalhos de artistas contemporâneos de 52 países, e a *International Exhibition of Fine and Applied Arts* contou com 375 trabalhos, dos quais 223 de artistas soviéticos como Erik Bulatov, Pavel Nikonov, Oskar Rabin ou Oleg Tselkov, sendo uma experiência fundamental para a formação de jovens artistas, como as fotografias de Palmin testemunham. cf. [transit.org/exhibitionarchive](http://transit.org/exhibitionarchive).

<sup>39</sup> A Composição Fotográfica de Francis Galton, *Composite-Fotografie*, iniciada em 1877, procurou mapear, agregando, fotografias num estudo sobre hereditariedade, aferindo semelhanças fisionómicas comuns num grupo escolhido, pretendendo, conforme o próprio, *portrayed no specific type of person, but rather an imaginary figure endowed with the average characteristics of a specific group of people [...] the portrait of a type and not of an individual*, um processo baseado na ideia de que o carácter e o potencial poderiam ser induzidos na fisionomia – mapeamento que influenciou os trabalhos de fotografia de Thomas Ruff [*Andere Porträts*] e Nancy Burson [criadora da *HRM*, Human Race Machine, programa digital que permite a cada indivíduo ver o seu rosto segundo as características de seis raças diferentes].

<sup>40</sup> Prática assente na ordem, representação, colecção, vindo a dedicar-se à recolha vernacular do postal ilustrado, ilustrações de periódicos ou *posters*, representações imediatas do mundo visível, transformando a cultura visual numa linguagem singular pictural que tem como fim a comunicação, a colagem de pose da mulher sentada de Feldmann tem uma clara relação com o nu clássico, sendo que a recorrência ao tríptico, usualmente destinado ao altar, aproxima a *pin-up* da aura pela mitificação.

<sup>41</sup> A instalação compila todos os cinquenta e quatro nus do Bass Museum of Art, Florida, copiados por Ellen Harvey, que pretendeu proceder ao levantamento da variedade de nus possíveis de encontrar num pequeno museu municipal, o que nos diz da relevância do corpo nu na História da Arte.

<sup>42</sup> Durante quarenta anos, André Malraux montou, desmontou e remontou reproduções de modo a criar o seu *Museu imaginário*, museu sem paredes que anunciou em 1947. Para mais sobre Malraux e *Le Musée*

circularidade – veja-se de Maurice Jarnoux, André Malraux na sua casa de Boulogne-sur-Seine, 1953 [*imagem 41*]. Obra sobre obras, as colectâneas destes artistas poderão aventar os seus autores como colectores que depreciam a imagem individual em favor da convivência, porém, em todos estes trabalhos avulta uma poética do arquivo na paixão pela imagem.

\*

A antropologia das imagens atesta a permanência da pose reclinada e a sua recorrência ao longo da História da Arte. Posto que possuímos o arquétipo – a partir de um *corpus* transversal de imagens da pose –, considerando a linha oblíqua do corpo que se reclina em decúbito lateral, tomamos o conceito de *reclinação* como movimento, interacção com o *outro*, uma inclinação favorável pelo seu dinamismo no processo de representação visual e fins comunicativos, tendo a pose como um signo pictórico e verbal. Partimos do questionamento sobre a imagem, da relevância desta perante a palavra, verificando que vários autores repensam a imagem como matéria primeira, construindo um percurso difuso do olhar sobre ela, de interpelação e transmigração, ponderando o que hoje  *vemos* nas imagens, e como estas convivem em tempos diferentes, atendendo à imagem no tempo em que é produzida e aquelas em que se vai tornando, porquanto observadores em tempos diferentes vêem coisas iguais ou diferentes, assim como num mesmo tempo os espectadores vêem coisas semelhantes ou distintas. As obras que neste sentido abordamos teorizam a interpretação do signo imagético, questionam o estatuto da imagem na arte contemporânea, laboram a estética da recepção e os *visual studies*.

A investigação que efectuámos mostrou quanto o corpo e a imagem são objecto de estudo apreciado na contemporaneidade, que diversos autores reflectem sobre o corpo, em favor da legitimação da imagem, dimanação do real passado e do porvir, matéria que estudamos analisando corpo e imagem no *todo* e no fragmento, montagem e colagem, em vários territórios e domínios. Dado serem o pensamento e a memória também uma epistemologia da montagem – conforme *O Atlas Mnemosyne* –, e certos de que a montagem é efeito da reprodutibilidade, porquanto as imagens seleccionadas não são as imagens mas uma reprodução destas, onde a pose ocupa o seu lugar num todo e ganha vida própria, o detalhe tem um sentido que contribui para, e enriquece, o *todo*, pelo que atendemos à sua acuidade.

---

*Imaginaire*, veja-se *Malraux's Shoes*, realização de Dennis Adams e Paul Colin, 2012, tendo Adams como protagonista [*imagens 42 e 43*].

Temos presente, na linha da nossa investigação, a consciencialização do corpo, como este se oferece a *ser visto*, se confronta com outro corpo – o do artista e o do espectador –, e como o espectador acareia um objecto anatomicamente seu semelhante, que micro-narrativas se tecem entre um e outro e que aderências imagem/espectador se constroem pela intimidade ou pela estranheza numa estética de recepção. Examinamos o modelo no modo de se dispor ao olhar, estudando, na dinâmica *ver/ser visto*, a interface *eu/outro* e a estética da recepção, pois que na pose reclinada o objecto é objecto e o sujeito torna-se ele mesmo objecto porque disposto ao olhar, enquanto objecto que desperta. Atendemos, de igual modo, às relações do corpo com o espaço onde se inscreve, ou onde se ausenta, como dialoga com o fundo que lhe assiste e os objectos, permitindo coligir ligações poéticas da sua integração. Apresentando-se sequencial estudar o corpo e a pose, para, afinando, nos acercarmos da pose do corpo feminino reclinado, saciaremos, então, a pose varonil e a fotografia homo-erótica masculina, bem como reclinações infantis e a ambivalência sexual.

Porque a arte expressa modelos a que o ser humano aspira, indagaremos do *ideal* que transmite a pose reclinada, coligindo do *eu* em relação ao *outro*, e, tomando o corpo como presença, aferindo da mensagem da pose enquanto idioma corporal mais efectivo que o verbal, comprovando que a estética da mulher reclinada, suas poéticas e metáforas, operou na ficção a exemplo da vida real, substancialmente tendo a *sedução* enquanto dominante. Ponderamos o *convite/sedução* ao público/observador, ao artista, fotógrafo/pintor com quem o modelo contracena – considerando também o *convite* ausente de sedução e quando não existe *convite* na reclinação – observando a teatralidade, enquanto *mimesis* que enfatiza a identidade corporal de quem actua, focalizada numa atenção sobre o corpo, fundamental enquanto discurso narrativo e suporte para estudo da identidade e das apreciações espaciais e temporais, considerando que a impressão de *ser observado* induz ou altera o comportamento em cena e a espontaneidade, e de como a presença do corpo constrói o artifício dando lugar a um actuar para outrem em busca desse olhar. Aprofundando a intenção e interacção da pose – recato, manifesto consentimento ou rebeldia, paradigma de passividade ou temperamento –, inferiremos de questões de género, tecendo conexões do corpo disposto ao *voyeurismo* e corpo político, padrões do feminino, nos vários contextos político-sociais vigentes. Neste sentido, estudaremos trabalhos de referência na construção cultural de género, sendo de relevância debruçarmo-nos sobre o *nu* e o *erotismo*, procurando aferir de relações de arte e *poder*.



Transversal no tempo, a pose do corpo reclinado ocorre na Antiguidade pagã, na Idade Média votiva ou no Humanismo renascentista, conhecendo sobrevivências em todo o percurso até à Modernidade. No sentido cultural e do convívio, encontramos-a no banquete dionisiaco, assim como nos serões das *salonnières* de Setecentos a Novecentos. A sedução renascentista e maneirista do corpo feminino encontra eco na publicidade actual. Um novo conceito de mulher, ambicionado por Edouard Manet em *Olympia*, conhece, por sua vez, um ressurgimento nas fotografias de Helmut Newton que, indo além da sedução, veiculam a mensagem de uma mulher liberta, dona do seu corpo. Cotejamos, também, como a revivência da pose se afere igualmente no observador, que nas figurações da parte reconhece o corpo no seu *todo*. Reflectimos, assim, o corpo em favor da legitimação da imagem, questionando e teorizando a interpretação do signo imagético.

Dada a apetência incessante por esta pose, e dentro das coordenadas de vizinhança de imagens, procuramos, numa dinâmica colateral, estudar a imagem nos vários propósitos e diegeses – repouso/morte/convívio/bem-estar/sedução ou *convite* –, atendendo a uma pose inicialmente masculina [conforme as representações da Antiguidade, associadas ao convívio e repasto em *triclinium* na senda dionisiaca], que vem a tornar-se pose por eleição do feminino, sendo quaisquer incursões pretéritas, ou entrechos contemporâneos, um resgate, estudo e sobretudo louvor de quantos, com as suas singularidade e contiguidade, actuando para a compreensão de nós mesmos, inovando enriquece[ra]m a nossa história e memória colectivas. Pesquisando um espólio escultórico, pictural e fotográfico, viajamos, diacrónica e sincronicamente, por movimentos e estéticas em contexto ocidental, atendendo, quando pertinente, a outros entrechos, observando as figurações e percurso da pose do corpo feminino reclinado nas várias manifestações estéticas – escultura, pintura, desenho, gravura, dança, teatro, cinema e novas plasticidades, mas também na televisão, *media* e publicidade, bem como a instalação, a *performance*, o *happening* –, avaliando como a pose contamina as artes visuais em geral e os *media*, e as mudanças operadas pela fotografia, em quanto a fotografia altera o conceito de perene e fixo.

Do *atelier* ao estúdio fotográfico, analisamos, sempre que pertinente, figurações sacras, míticas e profanas, e as transposições na herança da reclinação no mundano – poses, intenções e colações da reclinação, aquilatando de afinidades em momentos díspares e novas interpretações de antigos mitos e de como a reclinação se posiciona hoje, em novos enquadramentos e nas práticas contemporâneas. Estudamos a sua perseverança na

actualidade, e a sua importância audiovisual nos domínios da comunicação social, nomeadamente a publicidade. Recuamos à Antiguidade mas debruçando-nos mais demoradamente sobre o[s] ressurgimento[s] da pose considerando os aspectos sócio-político-culturais. Nos interstícios das imagens, o corpo tornar-se-ia político, acartando uma mensagem de liberdade e identidade individual que se acentua com a revolução sexual das décadas sessenta/setenta. Neste sentido, ponderamos questões de género, hiatos e insurreições, aquando das lutas feministas como na austeridade das reformas religiosas, os vários exercícios de proibição e a contenção dos artistas nestas contingências, aferindo da censura e rebeldia perante a imagem poderosa.

Porquanto a memória, palavra-chave, ainda que compartimentada e sincopada, é sobretudo memória das imagens, aquando da [de]composição e análise – de *Olympia* e reclinações pre/procedentes –, tomamos como mentor Daniel Arasse, reflectindo sobre as *pin-up* ao longo da História da Arte, uma estética enquanto *convite/sedução* e diegeses de *convite* ausente.

O corpo sempre suscitou discussões sobre prazer estético, sexualidade e cânones de beleza. Considerando a antropologia das imagens<sup>43</sup>, e porque a proliferação da imagem, na televisão, Internet e publicidade, na sua faculdade de comunicação é poderosa pelo diálogo social, estudamos esses cânones, aferindo em quanto a nossa experiência influi nas imagens que observamos. No que refere a publicidade, empresa que renova sucessivamente as imagens, sabedora de que o agente que as torna activas é o público, estimulando reminiscências – pois as imagens têm poder sobre o espectador, quer individualmente quer enquanto fenómeno de massa –, analisamos como surge o corpo feminino reclinado, o modo como a sensualidade e sexualidade actuam em favor do estímulo à aquisição de um produto, exibindo corpos e processando o envio de mensagens que estimulam e inflamam a imaginação pela memória ou expectativa.

Sendo profícuo o número de imagens em pose reclinada, parece-nos ser, porém, praticamente nulo o estudo sobre esta. Curtos textos ou estudos pontuais, em torno de *Olympia*, de Manet, e reclinações precedentes, considerando a sedução e o detalhe, foram os documentos que encontramos na matéria, indicando ser esta representação do corpo temática motivadora. Na ausência de bibliografia singular sobre a pose, recorreremos à História da Arte, particularmente ensaios e artigos, bem como a livros de artista e catálogos de exposições, na busca de uma hermenêutica da imagem.

---

<sup>43</sup> Para esta temática detivemo-nos sobretudo em Hans Belting, *An Anthropology of Images*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2011.



## **B. aproximação**

. *ver e olhar* – experienciar a imagem



I. imagem – solilóquios, diálogos e *boa vizinhança*

II. imagem – migrações, memória e reprodutibilidade



I. imagem – solilóquios, diálogos e *boa vizinhança*





J. R. Eyerman. Projecção de *Bwana Devil*, 1952<sup>44</sup>

*Esforço-me por isso para alterar sempre o que vejo de modo a torná-lo irrefragavelmente meu [...] e assim crio, de educado que estou, e com o próprio gesto de olhar com que espontaneamente vejo, um modo interior do exterior. Isto, porém, é o grau ínfimo de substituição do visível. Nos meus bons e abandonados momentos de sonho arquitecto muito mais.*

Bernardo Soares/Fernando Pessoa<sup>45</sup>

Da Antiguidade à Idade Média e Renascença, as aldeias e grandes burgos ficavam distantes, e, em virtude dos poucos meios de deslocação, as distâncias mais longínquas pareciam. O espaço quotidiano pouco oferecia a ver, os lugares eram despojados, sendo a natureza o que mais existia. As pessoas acorriam às igrejas e catedrais, concentrando-se em lugares de culto, em busca do *outro* e também porque aí prestavam deferência às imagens de sua devoção<sup>46</sup>. Conforme John Berger<sup>47</sup>, *antes* viajámos até às imagens, *hoje* as imagens viajam até nós. Presentemente, as imagens invadem o nosso quotidiano, inundam-nos e confrontam-nos, sobretudo nas grandes cidades. Estamos fatalmente rodeados e contaminados pela imagem.

<sup>44</sup> J. R. Eyerman (1906-1985) fotografou a primeira projecção de *Bwana Devil*, longa-metragem, 3D a cores, direcção de Arch Oboler, na sala do Paramount Theater, Hollywood, a 26 Novembro de 1952. A fotografia aparece publicada na revista LIFE, edição de 15 de Dezembro do mesmo ano e, posteriormente, um seu fragmento faz a capa inglesa do livro *Society of Spectacle*, de Guy Debord, 1983 [a edição original francesa, *La Société du Spectacle* foi publicada em 1967].

<sup>45</sup> In Bernardo Soares, *O Livro do Desassossego*, Edição de Richard Zenith, Lisboa, Assírio e Alvim, 2009, trecho *A Divina Inveja*.

<sup>46</sup> Para a forma de vida e pensamento medievais atendemos a Georges Duby, *L'Europe au Moyen Age*, Paris, Flammarion, 2011; Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen Age* (1919), Paris, Payot, 1989; e Jacques Le Goff, “Na Idade Média: tempo da Igreja e o tempo do mercador”, in *Para um Novo Conceito de Idade Média*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, pp. 43-60. Para uma visão mais lata, veja-se Jacques Le Goff, *A Civilização do Ocidente Medieval*, Vols I e II, Lisboa, Editorial Estampa, 1995 e 2008.

<sup>47</sup> Veja-se John Berger, *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 2002, obra sobre que nos deteremos largamente.

Aberta à contemplação, a imagem desperta emoções e acorda os indivíduos do estado passivo, promove a reflexão, a acção, a imaginação e a criatividade. Fenómeno irreverente de sobrevivência, escapa à nossa ideia concebida, objectando todo o anacronismo. Perante uma obra de arte, *olhamos* hoje como *olharam* o espectador contemporâneo da obra e essoutros dos tempos que esta percorreu, mas *vemos* hoje o que a obra nos oferece, liberada dos preceitos sociais e morais de outrora e do enclausuramento que regulou os olhares de outras épocas. A obra transporta em si o nosso olhar actual, os olhares dos observadores de todos os tempos que percorreu desde que foi criada. Observar à luz da nossa contemporaneidade exige ponderar o *modus operandi* de uma imagem na época em que foi concebida, para o espaço em que foi pensada e a que espectador era dirigida. No que refere a obra religiosa, urge atender ao olhar do fiel devoto. No que concerne a obra profana, exige atentar na conjectura social que definia paradigmas de género.

Experienciar a imagem é *ler* o texto que a acompanha e os múltiplos significados que atribuímos na nossa interpretação. A imagem permite considerar para lá dela. Porém, o que queremos ver, o que não somos capazes de ver e o que evitamos ver quando observamos uma imagem? *O que não vês não te desperta*, consideramos. É no espaço que medeia entre o olho que observa e o objecto observado que permeiam a memória e o subconsciente, em todas as suas multiplicidades, variedades e hipóteses infinitas<sup>48</sup>. A história do espectador é longa, sombria e sinuosa. Uma história que nasce com o primeiro homem que, com as mãos imersas em pigmentos, inscreve um traço no interior de uma caverna, um homem que se torna espectador do traço que produz e de si próprio<sup>49</sup>. Uma história que se alonga ao espectador contemporâneo audiovisual.

\*

Obra de um, disponível às interpretações de cada e de todos, a imagem oferece-se ao público observador para que este a reinterprete e reinvente e a refaça segundo as suas exegeses, pois a imagem nunca vem só e promove o encontro entre as nossas imagens adquiridas e os nossos textos, entendendo-se por textos o nosso percurso de vivências,

---

<sup>48</sup> *ce goût insistant, permanent sur l'être humain pour les contorsions du regard [...] Quelle diabolique dialectique unit la jouissance de voir, la fascination de l'image et les mille et un tabous qui pèsent sur ce geste simple*, Jean Bellemain-Noël acerca da teoria de Max Milner, in Jean Bellemain-Noël, "Max Milner, On est prié de fermer les yeux", in *Romantisme*, revue du dix-neuvième siècle, Vol. 22, n° 75, 1992, pp. 105-106.

<sup>49</sup> Para o *homo spectator* e uma reflexão sobre a relação indivíduo/imagens, a importância destas na construção do ser humano, veja-se Marie-José Mondzain, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007. XXX



experiências e aprendizado. O que cada observador experiencia perante estas cruza-se com as imagens adquiridas, sendo as imagens reinterpretadas independentemente do seu autor. As imagens estão sempre presentes na estrutura do nosso pensamento, seja quando observamos, quando fechamos os olhos – na claridade e na escuridão –, continuam presentes, ainda que de forma anárquica, nos sonhos, e têm o poder e capacidade de, através da imaginação, suscitarem novas imagens, quer por invocação quer incentivando a produção, mudando o nosso olhar sobre as coisas e o mundo, porquanto a imagem não é estática, mas opera criativa e recreativamente sobre os indivíduos – considera Rancière que *As imagens mudam o nosso olhar e a paisagem do possível senão forem antecipadas pelo seu sentido e se não antecipam os seus efeitos*.<sup>50</sup> E conforme referiu Rudolf Arnheim, *O pensamento é de natureza fundamentalmente visual*.<sup>51</sup> – Sem imagens, o mundo ficaria diminuído.

A imagem surpreende-nos pelo encantamento e arrebatamento que desperta e pelo desassossego que provoca, porém, devemos olhá-la desprendidos de certezas preconcebidas sobre a História da Arte e o que sobre uma imagem ou documento foi tecido<sup>52</sup>, rejeitando a ordem que a imagem transporta enquanto testemunho cego, desfazendo-nos deste saber e aprendê-la, deixá-la *respirar* e consentir que viva, não ignorando contudo o que transporta nem o seu devir. É neste sentido que Didi-Huberman – na senda das *mnémossynes* de Warburg e as narrativas que as imagens tecem na convivência, na multiplicidade de formas narrativas, partilhando as imagens igual importância e falando a mesma linguagem – diz do espanto perante as imagens, de como se abrem ao espectador e em quanto estas, quando colocadas lado a lado, travam novos diálogos. A *boa vizinhança* não significa que esse convívio seja visualmente pacífico, mas que a sua [in]coerência faça com que os contrários habitem e se [re]conciliem, construindo uma outra diegese em que as imagens são laços, fitas, nós e pontas.

---

<sup>50</sup> In Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, London, Verso, 2011, p. 153 [tradução livre nossa], [foi consultada a tradução inglesa de *Le Spectateur Émancipé*, Paris, Éditions La Fabrique, 2008], a que Mitchell acrescenta, *some images 'have legs', that is, they seem to have a surprising capacity to generate new directions and surprising twists in an ad campaign, as if they had an intelligence and purposiveness of their own*, in William John Thomas Mitchell, "What Do Pictures 'Really' Want?" in *October*, Vol. 77, Summer, 1996, p. 73.

<sup>51</sup> Cf. Rudolf Arnheim, *Visual Thinking* (1969), in Mário Perniola, *A Estética do Século XX*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p.77. Veja-se obra integral, Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1997.

<sup>52</sup> Considera Didi-Huberman haver que nos desfazermos das certezas feitas, *il faut se défaire des catégories toutes faites [...] se défaire du temps et des lieux [...] en aucun cas l'innocence: nous ne partons ni ne revenons jamais à l'innocence. Il n'y a pas de paradis de l'image [...] Il n'y a pas d'innocence du regard qui préexisterait à ce regard-là que je pose sur cette image-ci [...] Il y a un savoir qui préexiste à toute approche, à toute réception des images*, cf. Georges Didi-Huberman, "La Condition des Images", entretien avec Frédéric Lambert et François Niney, in Marc Augé, Georges Didi-Huberman & Umberto Eco, *L'Expérience des Images*, Coordination scientifique de Frédéric Lambert, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2011, p. 85.

O que os olhos observam, o pensamento labora. Ao sabor da nostalgia ou da imaginação – o Pretérito espreita-nos, faz-se Presente no Porvir –, o pensamento projecta a imagem que experiencia. Na sua ambivalência, conforme anteriormente referenciámos, o *Presente* explica o *Ontem* mas também projecta o *Amanhã*.<sup>53</sup> Se, por um lado, a imagem acarreta um modo de ser vista – no sentido de nos dizer como alguém em algum tempo a viu –, torna-se um signo retomado com novo significado cada vez que emerge, atestando, qual testemunho etnológico, como a sua temática era considerada na época e às épocas<sup>54</sup>. A imagem, verdade e ficção, na sua duplicidade, como véu ou gelosia, consente *ver* sem *ser vista*, revela e esconde, e é ela mesma infinitamente aberta a novos olhares e novas interpretações<sup>55</sup>.

Segundo Mitchell<sup>56</sup>, as imagens são instáveis e dependem do sujeito observador, um *ver* cultural e temporal, que consideramos depender também do nível de literacia, da intuição e da emoção, do modo como cada um de nós percepção as sensações, como adiante abordaremos. Acresce, ainda, que nem todos os indivíduos de um mesmo tempo partilham os mesmos códigos perceptivo ou sensorial, dependendo o modo de ver das mudanças de percepção. Defendendo a nossa habilidade para ver, John Berger considera que a transparência e clareza das imagens foi afectada pelas considerações sobre a arte que, ao invés de revelarem o Passado, o obscureceram<sup>57</sup>, advindo uma incompreensão que afecta o Presente, sendo assim que tudo é plural e imperfeito – a imagem, a palavra, a verdade.

---

<sup>53</sup> Adiante, debruçarmos-emos sobre o fascínio da máscara indígena na modernidade, mas, no sentido que no momento nos importa, vejam-se telas da exposição em curso no Grand Palais, Paris, onde artistas africanos contemporâneos militam a *africanidade* de *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, tela que fecundou novas interpretações e diálogos, conforme *Les Demoiselles d'Alabama* [Des Nudas], 1985, de Robert Colescott; *Picasso's Studio, série The French Collection part I, # 7*, 1991, de Faith Ringgold, trabalho em acrílico sobre tela com bordadura em tecido, que remete o artista a um canto da tela enfatizando um modelo negro central; ou ainda a subversão da tela icónica em Sigmar Polke, *Sem título*, 2006, em nova técnica e materiais improváveis [imagens 2-5]. Para mais veja-se catálogo de exposição *Picasso.mania*. Paris. Éditions RMN/Grand Palais, 7 octobre 2015-29 février 2016, bem como artigos Ann Hindry, “Picasso Toujours Contemporain”, in *Beaux-Arts Magazine*, n° 376, octobre 2015, pp. 76-84; e Eva Bensard, “Picasso.mania”, in *L'Object d'Art*, n° 516, octobre 2015, pp. 78-86.

<sup>54</sup> *Une statue antique de Vénus, par exemple, appartenait à une autre tradition chez les Grecs, qui en faisaient l'objet d'un culte, et chez les clercs du Moyen Âge, qui y voyaient une maléfique idole. [...] Le mode d'intégration primitif de l'œuvre d'art à la tradition trouvait son expression dans le culte. On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux. Or, c'est un fait de la plus haute importance que ce mode d'existence de l'œuvre d'art, lié à l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle [...] ce fondement est encore reconnaissable, comme un rituel sécularisé, jusque dans les formes les plus profanes du culte de la beauté*, in Walter Benjamin, *L'Œuvre d'Art à l'Époque de sa Reproductibilité Technique*, Paris, Éditions Gallimard, 2008, pp. 18-19 [Avant-propos].

<sup>55</sup> *a picture's content unfolds as we continue to inspect it*, in John Kulvicki, *On Images their Structure and Content*, Oxford, Clarendon Press, 2006, p. 241.

<sup>56</sup> Mitchell, in *op. cit.*, pp. 71-82.

<sup>57</sup> *They mystify rather than clarify*, Berger, in *op. cit.*, p. 10.

Como Berger [re]clama, no controverso *Ways of Seeing*<sup>58</sup>, pretendendo fazer a mudança na forma de olhar, é preciso que a arte se libere do obscurantismo a que os especialistas remeteram a sua visibilidade de ontem, tanto mais que esta se relaciona directamente com as classes dominantes que financeiramente comissionavam o mercado artístico. Inevitavelmente, a obra traz os valores da sua época, revela comportamentos culturais e sociais, que não são apenas os do Passado mas também do Presente<sup>59</sup>. Ainda que cada imagem pretenda expressar a sua verdade, todo o encontro tem lugar num contexto histórico e político específico, pelo que o ontem está repleto de convicções memoráveis, verdades improváveis, preconceitos e clichés. Concebida para fazer ressurgir algo ausente, a imagem transforma-se numa pluralidade – a imagem no tempo em que é produzida e aquelas em que se vai tornando, cada tempo e cada espectador completando-a com o seu olhar próprio e sociocultural, inerentes ao tempo do espectador, sobressaindo a importância da sua individualidade<sup>60</sup>. Em Warburg, as imagens dialogam, o Passado não é irreversível, ou antes, não existe Passado em Warburg, mas convivência.

O Presente oferece-nos modos de completar a nossa observação, compreendemo-lo em função do Passado<sup>61</sup>, sendo certo que vemos hoje a arte de ontem como nunca antes fora a vista, porque a percebemos de um modo diferente; sendo também assertivo que observadores, em tempos distintos, vêem coisas iguais ou diferentes, assim como num mesmo tempo os observadores vêem coisas semelhantes ou desiguais<sup>62</sup>. Não é apenas o pensamento que é surpreendido. As palavras têm espírito, e, na sua errância, evoluem para

---

<sup>58</sup> Publicado em 1972, *Ways of Seeing* suscitou controvérsia à época e continua, ainda hoje, a ser uma leitura referência. Enquanto ideologia, Berger reflecte sobre como a cultura visual revela ideias sociais e políticas – *the entire art of the past has now become a political issue*, Berger, in idem, p. 33. Questionando como estas ideias se organizam no Passado, compreender o Passado é o modo de compreender o Presente, e, sendo a ideologia futurologista, o jeito de prever o Futuro.

<sup>59</sup> Para Jacques Derrida e a obra, *ergon*, que transporta elementos exteriores a si mesma, *parerga*, veja-se Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 19-168. Para *parerga*, tidos por Kant como *molduras* [veja-se Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, INCM, 1992], leia-se Derrida, *Je ne sais pas ce qui est essentiel et accessoire dans une oeuvre. Et surtout je ne sais pas ce qu'est cette chose, ni essentielle ni accessoire, ni propre ni impropre, que Kant appelle parergon, par exemple le cadre*, Derrida, in idem, p. 73.

<sup>60</sup> No que respeita a teoria da recepção, esta foi muito teorizada por Hans Robert Jauss, Hans Georg Gadamer, Stuart Hall, Wolfgang Iser, Jan Mukarovsky, Arnold Hauser, Victor Chklovsky, Gerald Prince, Michael Riffaterre, Roman Jakobson, Roland Barthes, Umberto Eco, Ferdinand de Saussure, David Pierce, entre outros. Por afinidade, elegemos sobretudo as considerações de John Berger, William John Thomas Mitchell, Jean Baudrillard.

<sup>61</sup> *The past is never there waiting to be discovered, to be recognized for exactly what it is. History always constitutes the relation between a present and its past*, cf. Berger, in ibidem, p. 4; *If we can see the present clearly enough, we shall ask the right questions of the past*, in ibidem, p. 9.

<sup>62</sup> Para mais sobre esta temática, debruçámo-nos sobre Jacques Rancière, *Le Destin des Images*, Paris, La Fabrique, 2003.

profecias. Tudo é viagem, pelo que esta reflexão perante a imagem se faz também no domínio do verbo e da poética – *Perante as imagens, devemos convocar os verbos para dizer o que elas fazem, o que elas nos fazem*<sup>63</sup> –, em que o discurso procura novos termos ou expressões para essa imagem nova que escapa ao nosso discurso. Porém, também a palavra falta. Incapaz de explicar o novo, a palavra não é suficiente para explicar as imagens, mas necessária para compreender como estas nos arrolam e como elas mesmas nos observam<sup>64</sup>.

\*

## imagem

do latim *imagine*- . representação, imitação, retrato; cópia, imitação em oposição à realidade; fantasma, visão, sonho, aparição, espectro, eco, evocação; figura, reprodução, sombra, aparência; representação pelo pensamento<sup>65 66</sup>

A palavra *imagem*. A palavra e a imagem. Até onde podem as palavras traduzir uma imagem? *A imagem tem as suas linguagens que a razão do verbo não conhece*, diz Frédéric Lambert<sup>67</sup>.

---

<sup>63</sup> *devant les images, nous devons convoquer des verbes pour dire ce qu'elles font, ce qu'elles nous font*, Didi-Huberman, in Georges Didi-Huberman – *entretiens et conférences*, entretien avec Catherine Millet, in AA VV, *Les Grands Entretiens d'artpress*, Paris, imec éditeur/artpress, 2012, p. 64.

A propósito da *migração*, conforme Bragança de Miranda, *O carácter errático das imagens e dos sons, das palavras, dos desejos e dos objectos não é uma falha, mas uma necessidade histórica*, in José Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem*, Lisboa, Nova Vega Lda., 2012, p. 13.

<sup>64</sup> *L'image a des possibilités d'aliénation, de mensonge, mais elle a aussi des possibilités énormes d'évocation, de poésie*, Marc Augé, “Le Rivage des Images”, entretien avec Frédéric Lambert e Jocelyne Arquembourg in Marc Augé, Georges Didi-Huberman & Umberto Eco, *L'Expérience des Images*, Coordination scientifique de Frédéric Lambert, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2011, p. 66.

<sup>65</sup> Cf. José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Livros Horizonte, 1987, p. 266.

<sup>66</sup> Etimologicamente, o termo ocorre no sentido de registo, imagem mental de algo, artefacto que reproduz uma semelhança, contrapondo-se à *ideia* de *imago*, imagem, objeto de estudos filosóficos, reconhecimento, representação que conheceu diversas interpretações – Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) associava a *ideia* à *coisa* material que despoletava sensações e percepções; com Francis Bacon (1561-1626) – cujo *Novum Organum* (1620) destitui o aristotélico –, e Thomas Hobbes (1588-1679) em *Leviatã* (1651), o termo *imagem* passa a representar a *ideia*, ideal; em Descartes (1596-1650), a *ideia* torna-se forma de pensamento fundeado na realidade objectiva da representação das *coisas*. Na psicologia, Carl Jung e Sigmund Freud adoptaram o termo para a imagem inconsciente de um objecto, construída precocemente e pulsionalmente latente, tendendo imagens posteriores a evocarem, e reproduzirem, relações e associações precedentes.

Vejam-se Francis Bacon, *Novum Organum ou Verdadeiras Indicações Acerca da Interpretação da Natureza*, São Paulo, Nova Cultural, 1997 [foi consultada versão electrónica in [www.psb40.org.br](http://www.psb40.org.br)]; e Thomas Hobbes de Malmesbury, *LEVIATÃ ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil*. [foi consultada versão electrónica in [www.dhnet.org.br](http://www.dhnet.org.br)]. Para outras teorias como a de Immanuel Kant, veja-se Immanuel Kant, *Crítica da Razão Pura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, e Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, INCM, 1992, bem como capítulo **D. IV. 1. êxtase, pulsões e compulsões na representação imagética**. Para Descartes, entre outras obras em que o seu método se foi cimentando, vejamos René Descartes, *Meditações Metafísicas*, Coimbra, Livraria Almedina, 1976, e René Descartes, *Discurso do Método. As Paixões da Alma*, Lisboa, Sá da Costa, 1992. Para Jung e Freud, atente-se em Carl Gustav Jung, *The Concept of the Collective Unconscious, Collected Works*, Princeton, N.J. Bollingen, 1981; e Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté et Autres Essais*, Paris, Gallimard, 1985.

No *princípio* apenas existiam imagens. As imagens existem desde sempre, mesmo quando o planeta não conhecia a existência humana. Ainda o ser humano não existia e as imagens já o esperavam, porém, estas apenas se realizaram quando o *homem* se tornou racional.<sup>68</sup> Somente quando o indivíduo ganha o dom da produção de sons e o entendimento destes – ou seja, apenas quando um *ai!* verbalizado é entendido pelo seu par como manifestação de exclamação de dor, ou um *ab!* é decodificado pelo outro como espanto, satisfação ou alívio –, aí, as imagens validam-se, pois um ser racional capaz de comunicar possui as ferramentas certas para as [re]interpretar. A palavra veio para *nomear* a imagem, o que mostra serem as palavras que cognitivamente traduzem os estímulos que as imagens provocam, e que *as coisas* se mantêm na memória através do reconhecimento das imagens, da *verbalização* cognitiva e pensativa das mesmas. Todavia, a imagem existe para *relatar*.

No que respeita a imagem como linguagem universal – cognição e comunicação –, a palavra pode ter uma autoridade alucinatória e a imagem um poder de alienação e evocação, sendo a poética do domínio de ambas. Mas será que existe uma supremacia da imagem sobre a palavra<sup>69</sup>? *Ver vem antes das palavras e olhar é um acto de escolha*, considera John Berger<sup>70</sup>. Neste sentido, olhamos e reconhecemos antes de nos pronunciarmos e o modo como olhamos e vemos é condicionado pelo que sabemos e em que acreditamos, existindo sempre a incapacidade de tudo traduzir no que a imagem nos provoca – despertares, insurreições, espelhamentos, afectos, motim ou apaziguamento interiores. O olhar materializa a imagem, mas *olhar* torna-se um acto de escolha pois é segundo as nossas experiências que *algo*, e não *outra coisa*, mais nos prende a atenção numa obra de arte. Muito

---

<sup>68</sup> *L'image a ses langages que la raison du verbe ne connaît pas*, Frédéric Lambert, in Marc Augé, Georges Didi-Huberman & Umberto Eco, *L'Expérience des Images*, Coordination scientifique de Frédéric Lambert, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2011, p. 6.

<sup>69</sup> No *princípio* (ἀρχή) era o Verbo (λόγος), e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. João 1:1. A abertura do Evangelho de São João, versículo 1, mostra que o Verbo – escrito em maiúscula – era Deus e não a palavra. Segundo Bragança de Miranda, *No princípio não era o verbo, mas as imagens, ainda sem homens*, Miranda, in *op. cit.*, p. 8. Podemos, porém, considerar que no, Novo Testamento, a função inauguradora da imagem era minorada em favor do corpo/carne, porquanto se *No princípio era o Verbo*, o versículo 14 acrescenta, *E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós, e vimos a sua glória, como a glória do unigénito do Pai, cheio de graça e de verdade*. João 1:14, in Evangelho de São João.

<sup>70</sup> Sobre a importância da imagem perante a palavra, relativamente à tela Tintoretto. *Vénus, Marte e Vulcano*, c. 1551, diz Arasse em *Carta a Giuglia*, dirigindo-se-lhe, *je n'ai pas eu besoin de textes pour 'voir' ce qui se passe dans le tableau [...] tu pars des textes, tu as besoin de textes pour interpréter les tableaux, comme si tu ne faisais confiance ni à ton regard pour voir, ni aux tableaux pour te montrer, d'eux-mêmes, ce que le peintre a voulu exprimer*, in Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Paris, Éditions Denöel, 20000, p. 23.

<sup>70</sup> *Seeing comes before words* e *To look is an act of choice*, Berger, in *op. cit.*, [abertura]. Berger, percepcionando o mundo visual em que vivemos, considera que a criança vê antes de falar ou aprender. Para mais sobre o binómio *imagem/palavra*, veja-se também Mondzain, *op. cit.*, onde Marie-José Mondzain defende que sem imagens não existiriam palavras.

frequentemente não olhamos para *uma coisa* só, mas para o conjunto e para a relação que essas *coisas*, que perfazem o todo, têm connosco, sendo que o inesperado está sempre à espreita e pode levar-nos a descobertas outras e a novos gostos porquanto a visão é sempre activa. Por sua vez, o simbolismo de uma imagem decorre da nossa distância desta, da capacidade imagística da sua mensagem, da consciência que desperta e define no espectador e da imaginação deste que sobre a imagem opera. As imagens detêm um poder criador pela imaginação que provocam.

Relativamente à *imagem-nua*, José Gil refere que *a imagem só adquire sentido (quer dizer, só tem efeito artístico sobre o espectador) numa certa relação com o seu sentido verbal*<sup>71</sup>, assim remetendo para um *ergon* que necessita de *parergon* verbal que explicita a sua mensagem. Neste sentido, a imagem precisa da palavra, todavia a imagem produz ruído, tem uma linguagem própria que a palavra não abarca e muito se perde na migração da imagem à palavra, pois há *coisas* que as palavras não conseguem traduzir, reproduzir, representar nem exprimir<sup>72</sup>, sobretudo atendendo à palavra escrita. Há que atender à palavra oral e à palavra escrita, a primeira mais fluida, a segunda mais cingida. A palavra *ouvida* é mágica, tão mágica que há aqueles que precisam ler em voz alta e, se atentarmos no cinema, aferimos que o cinema mudo certifica a imagem como fundamental nos primórdios desta arte e quanto o sonoro em muito aumentou a magia da sétima arte. Não podemos, todavia, menosprezar que é a *ekphrasis* – método de descrição em que um medium descreve outro medium, como a literatura a descrever a pintura, escultura, fotografia, filme, etc. –, que nos faz *ver* e experienciar uma obra de arte a que não temos acesso. De igual modo sucede o inverso, pois é a imagem que mentalmente construímos a partir das palavras que torna a leitura mais que uma experiência alfabética insípida, e, se a literatura descreve uma escultura ou tela, também uma escultura pode representar uma heroína e uma tela o cenário de um romance.

---

<sup>71</sup> In José Gil, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996, p. 92.

<sup>72</sup> *images are more precise and richer than literature*, considera Berger, no sentido de que a imagem é um testemunho directo. cf. Berger, in *idem*, p. 7.

A imagem, consideramos, é passível de inesgotáveis leituras, mas *está lá*, ainda que também não menosprezamos decorrer a imagem do olhar do seu autor, e, porque disponível a cortes e montagem, possa surgir como engodo para o olhar [L'appareil photographique est pour moi un carnet de croquis, l'instrument de l'intuition et de la spontanéité, le maître de l'instant qui, en termes visuels, questionne et décide à la fois. Pour «signifier» le monde, il faut se sentir impliqué dans ce que l'on découpe à travers le viseur. Cette attitude exige de la concentration, de la sensibilité, un sens de la géométrie. Henri Cartier-Bresson (1908-2004), in [www.henricartierbresson.org](http://www.henricartierbresson.org)]. Ponderamos, também, no caso da palavra, quanto esta, historicamente, nos pode fazer incorrer em erros resultantes da subjectividade do autor, como era assaz comum nos cronistas e o foi sendo nos seus sucessores. Sobre a inesgotabilidade de leituras, considera Manguel, *Un processus peut n'être jamais épuisé si la richesse de son ambiguïté en permet des lectures 'ad infinitum', ou ne l'être jamais parce que, informe et sans fondement, il permet n'importe quelle lecture, si arbitraire et mal conçue qu'elle soit*, in Alberto Manguel, *Le Livre des Images*, Paris, Actes Sud, 2001, p. 332.



Se a linguagem das imagens é imperfeita, traduzir uma imagem por palavras, ainda que um exercício vantajoso, fica aquém de a experienciar embora a imagem mental se traduza ela mesma por palavras ainda que não verbalizadas. Sucede, porém, face a uma imagem com que nunca cruzámos nem nos confrontámos, imediatamente a reconhecermos pelas descrições que fomos escutando ou lendo<sup>73</sup>. A experiência da imagem é, todavia, pessoal, intimista e indizível, a única a que o observador integralmente se rende<sup>74</sup>. Podemos ponderar a universalidade das imagens, mas, por questões culturais, históricas, sociais e mesmo geográficas, as imagens não são sempre universais, acontecendo que universal e cultural se misturam, ou não, assim havendo a possibilidade da sua compreensão quase global, ocorrendo ainda haver que enfrentar a imagem como imaginação, lugar onde as imagens se formam<sup>75</sup>. O nosso imaginário é uma teia de imagens com pregnância, que a si associa a memória e outras estéticas, ou, como diz Gilles Deleuze, *a imagem torna-se pensamento, capaz de apreender os mecanismos do pensamento*.

No que concerne as suas dimensões antropológica, histórica e política, defende Didi-Huberman que, face à estranheza, a nossa linguagem se enriquece em novas combinações e o nosso pensamento em novas categorias, em que todo o saber é questionado e posto em jogo<sup>76</sup>. O surgimento é, então, essencial à circunstância do observador perante a experiência da imagem e cada olhar evoca todo o conhecimento precedente e questiona o saber prévio. Perante o imprevisível o previsto não é suficiente, pois o aparecimento inesperado pode provocar um impasse em que as palavras se ausentam ou se mostram incapazes para

---

<sup>73</sup> L'expérience des images c'est aussi les envisager comme des objets fossiles et les identifier, les classer, les contextualiser et les comparer, leur donner sens et raisons. cf. Frédéric Lambert in Marc Augé, Georges Didi-Huberman & Umberto Eco, *L'Expérience des Images*, Coordination scientifique de Frédéric Lambert, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2011, p. 6, ou *c'est ce que Peirce appelait l'hypo-icône. De Raphaël aux bandes dessinées, ce sont des hypo-icônes, c'est à dire des éléments mêlés d'icônisme et de similitudes indicielles*, cf. Umberto Eco, "La Langue Imparfaite des Images", entretien avec Adeline Wrona e Frédéric Lambert, in idem, p. 18.

<sup>74</sup> Neste sentido, *A palavra imagem tem má fama porque se acreditou irrefletidamente que um desenho era um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental um desenho desse género no nosso bazar privado. Mas se, com efeito, ela não é nada de semelhante, o desenho e o quadro não pertencem, tal como ela, ao em si. Eles são o interior do exterior e o exterior do interior, que a duplicidade do sentir torna possível, e sem os quais jamais se compreenderá a quasi-presença e a visibilidade imanente que constituem todo o problema do imaginário*. cf. Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Veja, 2009, p. 24.

<sup>75</sup> L'imagination n'est pas la fantaisie; elle n'est pas non plus sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginaire qui ne serait pas sensible. L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies [...] un savant sans imagination n'apparaît plus que comme un faux savant, ou tout au moins comme un savant incomplet, Charles Baudelaire, in Charles Baudelaire, *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, cap. 3, Paris, Michel Levy Frères, 1857 [foi consultada a edição online em Le Tiers Livre, [www.tierslivre.net](http://www.tierslivre.net)].

<sup>76</sup> devant l'étrangeté de l'image, notre langage s'enrichit de nouvelles combinaisons, et notre pensée de nouvelles catégories. Être devant l'image, c'est à la fois remettre le savoir en question et remettre du savoir en jeu, in Didi-Huberman, *op. cit.*, pp. 83-84.

dizerem, e pode acontecer mesmo inventarmos palavras que traduzam o novo e que rompam com os estereótipos do nosso pensamento. Assim, com a sua gramática visual, a imagem pode ser capaz não apenas de modificar o nosso olhar sobre o mundo e sobre as coisas, como renovar o nosso vocabulário. Para Didi-Huberman, é também possível olharmos com as palavras que, na sua poética, se aproximam do domínio da imagem que escapa ao discurso<sup>77</sup>. Porém, ficamos condicionados quando a imagem é exibida enquanto obra de arte – implicando conceitos de beleza, harmonia, verdade, gosto, *status*, etc. – que nos inibem ou direccionam, pelo que a experiência do visível avulta sobre o relato escrito.

Consideramos, ainda, quanto a palavra foi muito frequentemente tida como perversa, sendo a leitura um dos vícios conducentes ao pecado – vejam-se imagens detalhe do painel *O Último Julgamento*, realizado entre 1474 e 1484, Catedral Sainte Cécile, em Albi, França. Obra anónima de artistas franco-flamengos, contemporâneos de Hieronymus Bosch, relatando cenas da Terra, do Céu e do Inferno, o painel representa os pecados capitais onde os livros ocorrem [imagens 6-8]. Conforme David Mourão-Ferreira, *A obra não é tão simples como certos críticos a imaginam. Se nasce da vontade e da razão (nem sempre), se é acompanhada pela consciência (algumas vezes), também surge do instinto, da intuição, da fantasia, das mais escuras reminiscências, da memória – e nela se patenteiam, por isso mesmo, não apenas o que decorre ao nível da consciência, não apenas os complexos do inconsciente individual, mas também os grandes 'mitos' e os 'arquétipos' do inconsciente colectivo.*<sup>78</sup> Mitos e arquétipos que conduzem o nosso olhar e a nossa liberdade de leitura dos textos e imagens que nos chegam – conforme Armando Moreno, *A liberdade está na leitura e não na escrita.*<sup>79</sup>

\*

No cruzamento do registo verbo-imagem, muitos artistas exploram os sistemas criativos mistos de coabitação. Sendo certo que o nosso tom de texto é intemporal, consideramos ser de particularizar com exemplos díspares, evocando, por exemplo, o *Atlas* de Marcel Broodthaers [imagem 9] e como este se avizinha de *imaginação vertical*<sup>80</sup>, de Claude Simon

---

<sup>77</sup> On regarde donc bien avec des mots, à condition que ces mots composent une 'poétique', une possibilité d'approcher avec des mots ce territoire de l'image qui échappe au discours, Didi-Huberman, in idem, p. 87.

<sup>78</sup> David Mourão-Ferreira, *Tópicos de Crítica e de História Literária*, Lisboa, União Gráfica, 1969, cit. in Armando Moreno, *Biologia do Conto*, Coimbra, Livraria Almedina, 1987, pp. 180-181.

<sup>79</sup> Assim Armando Moreno abre o seu livro *Biologia do Conto*, op. cit.

<sup>80</sup> Conforme título de comunicação apresentada por Mireille Calle-Gruber, "Claude Simon ou l'imagination verticale", aquando do colóquio *A quoi ça tient ? Montages et relations*, organização de Jonathan Degenève e Sylvain Santi, Paris, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 17-19 Novembro 2011.



[*imagem 10*], do poema colagem de Alberto Pimenta [*imagem 11*], da colagem de Sigmar Polke [*imagem 12*], ou de *L'Oeil cacodylate*, de Francis Picabia [*imagem 13*]. Particularmente, esta obra de Picabia – exposta no *Salon d'Automne* de 1921 e que se inscreve nas produções dadaístas – resultou da colaboração de uma quinzena de pessoas que visitavam o seu apartamento e na tela deixavam um registo pessoal – uma mera assinatura, um aforismo ou um jogo de palavras. As imagens, importantes, não precedem a escrita, harmonizam-se com esta, surgem como geradores textuais existindo numa dinâmica de ausência, presentes sem o estarem, num jogo de elementos pictóricos e verbais, organizados segundo um grafismo de linha de escrita, em que o artista conjuga os conjuntos de elementos comuns e incomuns, criando uma narrativa de relações sensoriais que interpela o outro que, por sua vez, reage<sup>81</sup>.

A este propósito, recordamos exposição de Álvaro Lapa, 1974 – de que destacamos *Um passeio*, 1973 [*imagem 14*]<sup>82</sup> –, e a série de trabalhos *Que horas são que horas*, que reportam à *articulação entre a palavra como conceito e a grade como grelha pictórica, colocada como barreira perpendicular ao olhar [...] onde a grelha e a palavra (texto) pareciam dominar tal a presença que impunham no interior da imagem*<sup>83</sup>. Em 1987, Lapa realiza, também, uma exposição-instalação em que os livros – lidos, usados, gastos<sup>84</sup> –, que ele mesmo lera e manuseara, foram tema central<sup>85</sup>, recriando *um “ambiente autoral” feito de imagens, objectos e palavras*<sup>86</sup>, ocorrendo o

---

<sup>81</sup> A propósito do ofício da escrita, cuja tecedura se assemelha à da montagem fotográfica, diz Claude Simon, *Et pour qualifier ce travail de l'écrivain (qui, dans son détail ou son ensemble me fait toujours penser au titre de ce chapitre du cours de mathématiques intitulé : «Arrangements, permutations, combinaisons»)*, il existe un mot lui convenant admirablement. Il a été employé par Lévi-Strauss mais, je crois, avant lui déjà, par le cercle de Prague : c'est celui de bricolage. Je ne connais pas, en effet, de terme qui mette mieux en valeur le caractère tout à fait artisanale et empirique de ce labeur qui consiste à assembler et organiser, dans cette unité dont parle Baudelaire est où elles doivent se répondre en échos, toutes les composantes de ce vaste système de signes qu'est un roman. in Claude Simon, “La Fiction mot à mot”, comunicação no Colóquio Cerisy Le Nouveau Roman, 1972, in *Œuvres, 1*. Cerisy Archives, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, pp. 1201-1202.

<sup>82</sup> A exposição de 1974 ocorreu na Galeria Espaço, Porto, e a série *Que horas são que horas*, igualmente de 1974, foi apresentada na Galeria Valentim de Carvalho, Lisboa, 1989.

<sup>83</sup> Cf.. Fernando Paulo Rosa Dias, “Álvaro Lapa: Lugares de disjunção e intransigência na confluência da escrita e da pintura” in *Comunicação Imagens da Letra na Arte Contemporânea Portuguesa*, IXème Rencontre des Écoles d'Art de la Méditerranée. Beirute, Campus Universitaire Rafic Hariri, 6 Maio 2009, p. 195, sg. *Álvaro Lapa. As horas são que horas*. Lisboa. Galeria Valentim de Carvalho, 1989 [catálogo de exposição] e António Rodrigues, *Álvaro Lapa – Voz das Pedras*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, pp. 272-273.

<sup>84</sup> *livros lidos, gastos, ali presentes, às vezes com reflexos nos títulos dos quadros, onde se iam tornando frequentes as presenças de palavras e até de frases inteiras, em letras escritas ou bordadas, também numa atitude de cariz conceptualista*, cf. Rui Mário Gonçalves, “Coleção Buchholz”, Estoril, Galeria de Arte Arcada, Dezembro 1987 [catálogo de exposição].

<sup>85</sup> *Escuro como a cova onde o meu amigo se não move*, Lisboa, Galeria Buchholz, 1971 [exposição individual], cf. Fernando Pernes, “Artes Plásticas. Exposições recentes”, in *Vida Mundial*, Lisboa, nº 1667, 21 Maio 1971, p. 22, sg. Fernando Paulo Rosa Dias, *op. cit.*, p. 193.

<sup>86</sup> Cf. Dias, in *idem*, e Rodrigues, *op. cit.*, p. 194.

objecto como *vocabulo visual*<sup>87</sup>. Lapa deu, ainda, às suas telas, títulos relacionados com os livros que lera e realizou vários outros trabalhos, misto de palavra e imagem, nomeadamente *Canção*, 1979. Porém, quando em 1982 repinta esta tela [*imagem 15*], deixando visível apenas o artigo *os* – artigo definido masculino plural –, faz com que a ocultação dos demais vocábulos, deixando actuar a imagem sobre o escrito, torne o enunciado visual como mais forte – conforme Margarida Acciaiuoli, *As obras de Lapa não transmitem mensagens, e no entanto, o seu vazio está nos antípodas da ausência de sentido*.<sup>88</sup> Irrefutáveis, portanto, para esta temática. No caso português, destacamos ainda a sintaxe espacial da poesia visual experimental de Eugénio Melo e Castro – *Pêndulo*, 1973 [*imagem 16*], sobre o qual o próprio diz *o poema tende a ser um objecto que a si próprio se mostra* –; e também Ana Hatherly, uma poesia visual que se inscreve definitivamente na vanguarda de meados de Novecentos [*imagem 17*].

Com palavras analisamos as palavras e com palavras analisamos as imagens. Os exemplos que trazemos exploram a visualidade e sonoridade da palavra, abertos a intersecções sociais, como é relevante em Nancy Spero, cujo *graffiti Codex Artaud*, 1972 [*imagem 18*], juxtapondo textos de Antonin Artaud com o desenho fálico, reitera a denúncia do poderio patriarcal numa rejeição simbólica do silêncio e da contenção<sup>89</sup>. Porque *as coisas* não vêm através de ideias, mas de uma experiência de mundo, interagir com os objectos e reflectir a experiência física destes permite-nos conceber ligações entre o signo icónico, o objecto representado e a linguagem imagética e metáfora – vejamos a instalação de Graça Pereira Coutinho, *Palavras numa esquina*, Todd Gallery, Londres, 1992 [*imagem 19*], ou a fotografia de

<sup>87</sup> A designação *vocabulo visual* é empregue por António Rodrigues, in idem, p. 273.

<sup>88</sup> In Margarida Acciaiuoli, *Exposição de Pintura. Álvaro Lapa*, Lisboa, Galeria Valentim de Carvalho, Março 1984 [catálogo de exposição].

<sup>89</sup> In *codex Artaud* (1972), Nancy Spero [...] juxtaposed with drawings of such obscene motifs as a long, stiff phallic tongue projected from a gaping mouth, the graffiti-like texts in bulletin typeface serve to underscore the subject's simultaneous alienation from the symbolic order and compulsion to speak. [cf. Benjamin Buchloh, "Spero's Other Traditions", in Catherine de Zegher, *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of and from the Feminine*, Boston, The MIT Press, 1996, pp. 239-245 [livro que resultou do trabalho de curadoria de Catherine de Zegher, de exposição com o mesmo título no Institute of Contemporary Art, Boston, 1996].

Conforme Mignon Nixon, *Spero's identification with Artaud as an outcast who violently protests the suppression of his own speech is staged in gobblets of text that, elided and torn, reversed and inverted, are intercepted and overlaid by images of bodily fragments. This splintered speech, producing language as the insistent physical marking of a surface with lines that are more literal (letteral) than properly symbolic, operates, as Benjamin Buchloh has suggested [cf. citação acima], at an underground level, where the speech is partly an effect of its violence – the defacing scrawl of the graffiti – but also of its insistence on being registered 'as' speech.* in Mignon Nixon, "Art Objects as Part-Objects", in *Fantastic Reality – Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, Cambridge/ Massachusetts & London/England, October Book/The MIT Press, 2008, p. 250.

*It is, you see, an oral drama!*, Louis Bourgeois [in NIXON, idem, cf. citação in Eleanor Munro, *Originals: American Women Artists*, New York, Simon and Schuster, 1979, p. 166].

Sarah Hobbs, *Pequenos problemas em viver*, 2004 [imagem 20] –, questionando a nossa subjectividade e pondo em prática alguma engenharia conceptual.

\*  
\*      \*

Para a linguística, a linguagem é um sistema utilizado pelos indivíduos pressupondo sempre um emissor e um receptor, tendo a palavra como fundamental num diálogo mobilizador de signos<sup>90</sup>. Alguns autores vão mais longe associando a linguagem a signos vocais<sup>91</sup>. Uma e outra definições são redutoras no que nos importa, pois excluem as imagens. Tomámos, assim, a imagem como linguagem universal considerando a linguagem como um sistema cujo fim é comunicar. Atendemos ao termo *linguagem* empregue de modo *figurado* em contextos como a pintura, a fotografia, o cinema, o vídeo, a televisão ou os magazines, um sistema especial cujas imagens – artísticas ou não – têm na sua expressividade uma intenção de comunicação e interpelação que gere identificação e afectividade. Ou seja, atendemos a *linguagens*.

Perante uma imagem, a palavra ousa ou emudece. Não encaramos, porém, que exista uma supremacia da imagem, termo excessivo e prepotente. Porém, o binómio imagem/palavra não clareia os sentidos, não robustece as emoções. É no entrementes, onde se instala o silêncio, que a imagem verbaliza e a palavra avista. Poderíamos ponderar que a imagem não se apresenta como uma mensagem em si, que algumas imagens nada dizem só por si, ou dizem várias coisas, e que outras só com texto se entendem. Essa *legenda*, em existindo, remeterá sempre para a leitura do seu autor, induzindo o espectador. Todavia, a obra quer-se independente daquele que a criou e não é mais seu dono. A obra quer-se livre e aberta a todas as possíveis interpretações. Quando a palavra se associa à imagem, não a descreve, intromete-se, procurando um explanar de que considera a imagem incapaz. Porém, autónoma, na sua irredutibilidade, a imagem está na organização da nossa memória, do nosso pensamento.

A imagem encobre raízes, dependura diálogos consonantes. O tempo inscreve-se, delapidada. Entre a morte e a permanência, penhora os passos, destilando, para que se reúnam essências, e teima atear-se, insubmissa.

---

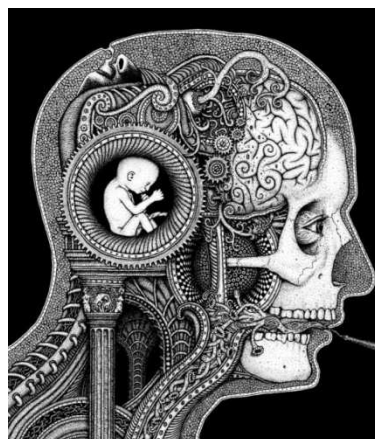
<sup>90</sup> Veja-se Joseph Vendryes, *Le Langage*, Paris, Albin Michel, 1968.

<sup>91</sup> Veja-se André Martinet, *La Linguistique Synchronique*, Paris, P.U.F., 1970.



## **II. imagem – migrações, memória e reprodutibilidade**





Ben Tolman. *Transformação cognitiva*, 2004 [detalhe]

O processo da mente assiste a um fluxo contínuo de imagens, combinação que resulta do Presente, onde elas afluem, e do Passado, de onde ocorrem em memória, tendendo as imagens mentais a apresentar uma inter-relação lógica, actuando em simultâneo ou em sobreposição. No mapeamento da consciência activa – memória e emoção –, a mente não reage aos objectos nem processa as imagens apenas segundo a sua ocorrência, pois a representação do cérebro não é uma reprodução fiel dos acontecimentos, mas uma construção onde imagem, pensamento, raciocínio e experiências intervêm, actuando ainda a imaginação nas zonas que desencadeiam emoções. Deste modo, as nossas memórias e percepções contribuem para a leitura de uma imagem – um processo de selecção semelhante ao da montagem fotográfica – que percorre os circuitos neurais cabendo ao córtex cerebral a descodificação dos códigos visuais e sua interpretação – *Sabemos que temos consciência à custa da imagem*, como refere António Damásio<sup>92</sup>. Embora a pintura seja *cosa mentale*, segundo Da Vinci, Dürer usou o reticular e Alberti redigiu um tratado de pintura definindo uma técnica para a imagem<sup>93</sup>. A memória é feita de imagens. Ainda quando outros sentidos – como o olfacto ou a audição –, esta façam reviver, são imagens que assomem à nossa mente.

---

<sup>92</sup> *Ao explicar os mecanismos neurais que nos trazem as mentes conscientes, torna-se óbvio que o nosso eu nem sempre é fiável e que nem sempre controla todas as nossas decisões. Todavia, os factos também nos permitem rejeitar a falsa impressão de que a nossa capacidade de deliberar de forma consciente é um mito. Explicar os processos mentais, conscientes e não-conscientes, aumenta a possibilidade de fortificar o nosso poder de deliberação. O eu abre caminho à deliberação e à aventura da ciência, duas ferramentas específicas com as quais podemos contrariar a orientação enganadora do eu isolado.*, in António Damásio, *O Livro da Consciência – A Construção do Cérebro Consciente*, Lisboa, Circulo Leitores/Temas e Debates, 2010, p. 46.

<sup>93</sup> Vejam-se Leonardo da Vinci, *On Painting*, Yale, Nota Bene, 2001, e Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1435-36 [foi consultada a tradução *On Painting*, de John Spencer, New Haven & London, Yale University Press, 2012].

A inocência não pode ser um pressuposto porque a obra transporta uma história, uma entidade criativa que se cruza com a nossa história e as nossas aprendizagens. Esse saber, herança ancestral, que preexiste, que transportamos no nosso código genético, é impulsionado na nossa recepção da imagem quando com ela nos confrontamos, acrescentando-se essoutro resultante das nossas experiências e suas reminiscências<sup>94</sup>. A memória, esse mecanismo fascinante que selecciona e rejeita não sabemos em nome de que regras, age instintiva e instantaneamente<sup>95</sup>. Antes da invenção da imprensa era importante exercitar a memória, porquanto só esta garantia a perseverança do conhecimento, seja no enriquecimento pessoal ou na transmissão de saberes e experiências, sobretudo oral em resultado dessa contingência. Inventada pelos gregos e transmitida à tradição europeia através de Roma, a arte da memória visa o exercício da lembrança, através de uma mnemotécnica<sup>96</sup> em que a imagem é fundamental pois a imagem mental – enquanto percepção da realidade através da imagem, concordante com a filosofia de Warburg – impressiona a memória, estreitamente ligada à *psyché* pelo modo como a mente a descodifica e como a visibilidade actua sobre a arquitectura imaginária.

No que refere o largo tempo de uma cultura de transmissão oral, Manguel considera serem memória e biblioteca sinónimos e que, à imagem das bibliotecas da memória, as de prateleira não se apresentam suficientemente ágeis/hábeis para manterem os seus livros em temáticas estanques, sendo que, ao invés, estes se misturam e interagem misteriosamente, ocorrendo tornar-se verdadeiro o que temos como verdade, ainda que haja sido provado ser falso, pois a biblioteca mental sobrepõe-se à de papel<sup>97</sup>. Já segundo Marc Jeannerod, a imagem tem duas propriedades, uma semântica e uma física<sup>98</sup>.

---

<sup>94</sup> Conforme Damásio, *O cérebro não começa o dia como uma tábua rasa. O cérebro está animado, desde o início da sua vida, com um enorme repertório de sabedoria [...] Uma enorme variedade de locais de mapeamento e das respectivas ligações neuronais estão presentes à hora do nascimento. [...] Tudo isto quer dizer que o cérebro traz consigo a sabedoria e 'savoir faire' inatos.* in António Damásio, *Ao Encontro de Espinosa – As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2003, pp. 230-31.

<sup>95</sup> Para distinção entre história e memória, atendemos particularmente a Pierre Nora, *Les Lieux de Mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

<sup>96</sup> Segundo Frances Yates, *Cet art vise à permettre la mémorisation grâce à une technique de «lieux» et d'«images» impressionnant la mémoire. On le considère d'habitude comme une «mnemotechnique», science qui, aujourd'hui, passe pour une branche relativement secondaire de l'activité humaine.* in Frances Yates, *L'art de la Mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1975 [tradução do inglês por Daniel Arasse], p. 7 [Prefácio].

<sup>97</sup> *up to a point, "library" and "memory" were synonymous [...] Neither the solid library of my shelves nor the shifting one of memory holds absolute power for long. Over time, the labyrinths of my two libraries mysteriously intermingle. And often, through what psychologists call the perseverance of memory (the mental phenomenon by which a certain idea is perceived as true even after it has proven false), the library of the mind ends by overriding the library of paper and ink.* in Alberto Manguel, "The Library as Mind" in *The Library at Night*, New Haven & London, Yale University Press, 2008, p. 197.

<sup>98</sup> *les deux sortes de propriétés, physiques et sémantiques, d'une image sont dissociables. L'image peut changer de support sans changer de sens: on peut photographier la toile tout en lui conservant les mêmes propriétés sémantiques,* in Marc Jeannerod, "De la vision à l'imagination", in *Sciences Humaines*, hors-série n° 43, décembre 2003/janvier-février 2004.



Neste sentido, consideramos que a imagem tem uma origem visual e semântica que lhe auferem uma mensagem, suscitando uma interpretação mental, e por sua vez um discurso, que a torna compreensível, possuindo, depois, um suporte físico – uma tela, um negativo – sujeito a factores externos a ela, mas que a sustentam e sobre ela actuam, como os materiais, pigmentos, luminosidade, processo químico, e o lastro do tempo que obra sobre esses materiais e superfícies. Porém, produzida não apenas para ser admirada, a imagem é informação, transmite conhecimento, a que se acrescentam os nossos conhecimentos, e muda de suporte. Semântica e técnica dependem do sujeito que a produz ou regista e do indivíduo que a observa e interpreta, um e outro atribuindo-lhe um sentido ou partilhando um imaginário, porquanto do suporte físico a imagem passa ao suporte mental, a percepção e o cérebro do espectador, seus consciente e inconsciente, onde a interpretação do real e a mensagem se refazem ou renascem<sup>99</sup>.

\*

A imagem chega ao cérebro através do olhar. É a imagem que se projecta na retina – projecção de uma imagem real – e produz imagens mentais, cujo sentido compreendemos, ou engendra imagens produto da imaginação, à margem da realidade exterior. A neurociência trouxe contributos favoráveis para esta problemática, não se focando apenas nas imagens resultantes da percepção do mundo exterior mas da importância da imaginação de que resultam as imagens que criamos, no sentido em que a imaginação evoca imagens já vistas e conhecimentos adquiridos, resultantes de uma realidade passada, invocações que surgem espontânea ou voluntariamente, decorrentes da memória que, sendo verbal é sobretudo imagética e emocional<sup>100</sup>. Não podemos, deste modo, dissociar a

---

<sup>99</sup> *En décrivant les mécanismes de la perception, nous allons découvrir que notre vision du monde est donc une interprétation et non une reproduction de la réalité. [...] Le système nerveux qui traite l'image formée sur la rétine n'est donc pas un simple écran sur lequel serait projetée l'image provenant du monde extérieur. Il n'y a pas, dans le cerveau, d'image continue étalée sur la surface du cortex cérébral. On peut d'ailleurs facilement s'en convaincre d'un seul point de vue logique. S'il existait en effet dans une zone du cerveau une image qui recopie celle qui se forme sur la rétine, il faudrait concevoir une autre zone du cerveau qui analyserait à son tour cette image cérébrale, et ainsi de suite jusqu'à l'infini, sans qu'on puisse trouver la solution au problème de la perception.* in Jeannerod, art cit.

*on passe insensiblement du décodage de la réalité physique à son traitement sémantique au terme duquel l'objet est reconnu. Cette reconnaissance va mettre en jeu des systèmes encore plus élaborés que les précédents, où interviennent les connaissances stockées en mémoire, l'expérience antérieure et les apprentissages du sujet, mais aussi ses capacités à raisonner et à faire des inférences,* cf. citação e tradução de Marc Jeannerod, in Pierre Jacob, & Marc Jeannerod, *Ways of Seeing. The Scope and Limits of Visual Cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

<sup>100</sup> *L'activité mentale serait donc liée à l'activation dynamique de réseaux cérébraux impliquant tour à tour ou simultanément les zones du langage, les régions spécialisées dans le traitement des informations sensorielles (visuelles, auditives, etc.), ainsi que les régions mises en jeu lors des affects ou des émotions. Les images mentales occuperaient une place importante dans cette activité. Le rêve, activité mentale par excellence, nous expose chaque nuit à des images reconstituées à partir de fragments de souvenirs, qui à la fois nous sont familières et nous paraissent si étranges.* Jeannerod, in idem.

imagem da questão corpo – equivalente a matéria – e mente. Considerando Espinosa, que tinha a questão mente-corpo como fulcral, Damásio interroga-se sobre a mente e o corpo, interrogando se estas são uma mesma substância ou duas e, sendo duas, como interagem. A questão, filosófica, só muito recentemente vem a fazer parte da neurociência, neurobiologia e ciências cognitivas, ou seja, por fim no domínio da Ciência e do estudo da consciência, todavia, na perspectiva dos estudiosos, o problema mente-corpo ainda não tem uma resposta validamente satisfatória<sup>101</sup>.

\*

*Mnemosyne*. A memória enquanto desejo, o desejo enquanto conhecimento. Os Antigos deram-lhe avultada importância, fazendo dela a mãe das deusas. Na Idade Média, a arte da memória, valorizada pela escolástica<sup>102</sup>, tinha um papel vital. A Renascença, conhecendo o evento da Imprensa e na senda do ideal humanista, não lhe concedeu igual destaque mas manteve aceso interesse, particularmente por uma memória oculta que alimentou a tradição hermética que viria a fundir-se com os ideais de Seiscentos, onde a memória passa a ser discutida por pensadores em função da reflexão sobre o mundo e do novo conhecimento ancorado nos avanços matemáticos e científicos. Conhecendo sobrevivências, sob o signo das ciências físicas e da biologia nos séculos que se seguiram, várias reflexões foram realizadas no domínio da memória, pois que a nossa memória ancestral não cessou de influenciar a nossa lisibilidade de imagens ou os nossos comportamentos<sup>103</sup>. Actualmente, a preocupação com a memória científica opera no sentido desta bem cuidar e preservar, em

---

Para mais, atendemos a Marc Jeannerod, *Le Cerveau Intime*, Paris, Odile Jacob, 2002, bem como, para evolução cognitiva e neuropsicologia, nos debruçamos sobre Merlin Donald, *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1993, e Merlin Donald, “Précis of Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition”, in *Behavioral and Brain Sciences*, Cambridge University Press, No. 16.4, 1993, pp. 737-791.

<sup>101</sup> Damásio considera ser a mente *Especial na sua memória prodigiosa e na sua capacidade de simbolizar e narrar; especial no dom de linguagem como sintaxe; especial na capacidade de compreender o universo e criar novos universos*. [...] Os fenómenos mentais foram revelados como dependendo estreitamente do funcionamento de uma enorme variedade de circuitos cerebrais. Por exemplo: ver depende do funcionamento de várias regiões neurais específicas, colocadas ao longo de projecções neurais que começam na retina e acabam nos hemisférios cerebrais, in António Damásio, *Ao Encontro de Espinosa – As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2003, p. 213. [...] explicar como mente e cérebro se inter-relacionam torna-se ainda mais difícil quando se separa a parte cerebral do corpo do resto do corpo-propriadamente-dito. Infelizmente, esta forma revista de dualismo continua a não deixar ver aquilo que está claramente em frente dos nossos olhos, ou seja, o corpo no sentido mais amplo do termo e a sua relevância para a construção da mente. in idem, p. 214 [...] As imagens que fluem na mente são o reflexo da interacção entre o organismo e o ambiente [...]. A mente existe para o corpo, está empenhada no contar da história daquilo que se passa no corpo, in ibidem, p. 232.

<sup>102</sup> Segundo Frances Yates, o que a mnemotécnica não consegue explicar é porque fez a escolástica da arte da memória *une partie de la vertu cardinale de la Prudence*, Yates, in *op. cit.*, p. 8

<sup>103</sup> *La mémoire artificielle conçue comme une partie de la rhétorique se rattache à la tradition rhétorique ; la mémoire conçue comme un pouvoir de l'âme se rattache à la théologie*, Yates, in idem, p. 417. Para esta temática, atendemos também a Henri Berson, *Matière et Mémoire*, Paris, Quadrige/P.U.F., 2004.

termos cognitivos e no envelhecimento<sup>104</sup>, vindo os *memory studies* a crescer substancialmente no sentido de estudar a sua essência e/ou história.

A neurociência vem mostrando uma preocupação cada vez mais efectiva entre a mente e a arte, em como o indivíduo *responde* a uma obra de arte face a demais imagens<sup>105</sup>. A forma como os indivíduos respondem a estímulos é frequentemente previsível, considerada mesmo *standard*, em virtude de um saber colectivo. Todavia, as vivências pessoais que cada indivíduo experiencia, e segundo a qual é afectado, reflectem-se na sua leitura de uma imagem e em como reage aos desafios desta. Assim como os genes de dois indivíduos não são idênticos – prescrevendo a medicina diferentes tratamentos para uma mesma doença, segundo o paciente e o modo personalizado como cada um metaboliza uma substância –, as pesquisas indicam que, igualmente no campo emocional, uma mesma fórmula não abarca uma resposta a um estímulo ou imagem comum a todos os espectadores. Nesta perspectiva, embora o DNA difira – backgrounds similares respondem de forma diferente ao mesmo evento –, é certo que influencia as nossas respostas emocionais, sendo, porém, que uns apresentam *stress* e dificuldade perante a adversidade, enquanto outros beneficiam de situações de pressão, chegando mesmo a tirar dela proveito, e que a imagem que a uns proporciona prazer e alegria, a outros provoca tristeza ou enfado.

À luz da neuroplasticidade – processo que nos ajuda a continuamente aprender e memorizar, a nos adaptarmos ao mundo à nossa volta e nos reorganizarmos através da experiência – e da vida emocional cerebral, cada indivíduo reage diferentemente de acordo com a sua sensibilidade, e segundo a sua capacidade de prazer, a que não é indiferente o desenvolvimento cerebral decorrente da idade, profissão e vivências, no que estas comportam de aprendizado – um místico tem um cérebro diferente de um eremita, o de um cientista é diferente do de um literato, pessimistas e optimistas usam diferentes filtros ou ópticas, e um corpo envelhecido transporta maior intelecto. As convicções são, porém,

---

<sup>104</sup> Colocar a construção das mentes conscientes na história da biologia e da cultura abre caminho para a reconciliação entre o humanismo tradicional e a ciência moderna, pelo que quando a neurociência explora a experiência humana nos estranhos mundos da fisiologia cerebral e da genética, a dignidade humana não só é mantida, como é também reafirmada. Damásio, in *O Livro da Consciência – A Construção do Cérebro Consciente*, op. cit., p. 48.

<sup>105</sup> Recently, neuroscientists and an art historian asked ten subjects to examine the wrist detail from the painting, and – using a technique called transcranial magnetic stimulation (TMS) – monitored what happened in their brains. The researchers found that the image excited areas in the primary motor cortex that controlled the observers' own wrists. [coligindo que] different areas of viewers' brains fired up when he declared an image to be "art.", in Abigail Tucker, "How Does the Brain Process Art?", in *Smithsonian Magazine*, November 2012, in [www.smithsonianmag.com](http://www.smithsonianmag.com).

Vejam-se também Semir Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford, Oxford University Press, 1999; "Brain and Art", in *Frontiers in Human Neuroscience*, Journal Series, December 2014, in [journal.frontiersin.org](http://journal.frontiersin.org); e [thebeautifulbrain.com](http://thebeautifulbrain.com).

contagiosas pelo que, face ao sono da Razão<sup>106</sup>, o despertar crítico – morte para amortecimento e vivência – se apresenta como o antídoto. O nosso cérebro primitivo, movido pela *ignorância*, reage ao invés de agir, determina respostas imediatas e *primitivas* a situações novas ou desconfortáveis – o Complexo-R, inerente ao cérebro reptiliano<sup>107</sup>, enjeita a inovação, o questionamento e a divergência, sendo a disponibilidade individual para a mudança importante no modo como cada espectador recebe e exercita a imagem e como opera o seu remapeamento<sup>108</sup>.

Pessoas diferentes têm diferentes *estilos emocionais*, um perfil emocional único no tipo de reacção, intensidade e duração. O *estilo emocional* coloca uma serie de questões arroladas. Sobre quando surge, se se mantém ou altera com o tempo, o que pode influenciar a sua mudança e como influencia a saúde física – ou provoca alterações físicas cerebrais –, que circuitos fundamentais produzem os estilos emocionais, que sustentabilidade tem a faculdade de ser possível manear a área anatómica. A neuroplasticidade rasga os pressupostos do cérebro reptiliano e *ensina* novas respostas, refina as respostas, faz com que não tenhamos novos territórios, tira-nos do conforto do hábito e incita-nos a desvendar o desconhecido em novas rotas neurais, não nos deixa estagnar. A neuroplasticidade é, assim, a melhor *receita* contra os hiatos, em favor de um indivíduo interventivo e resiliente<sup>109</sup>.

Debruçando-se sobre a capacidade de um indivíduo lidar com problemas, superar obstáculos ou gerir situações adversas, a resiliência importa-nos no que respeita a relação

---

<sup>106</sup> O sono da razão produz monstros, disse Goya, atribuindo a este *sono* muitas loucuras da humanidade.

<sup>107</sup> O cérebro reptiliano, parte do nosso cérebro conhecido na medicina por Complexo-R, que interfere no comportamento humano, foi pesquisado pelo neurocientista Paul Maclean (1913-2007). Cf. Paul Maclean, *The Triune Brain in Evolution*, London, Kluwer Print on Demand, 1990.

<sup>108</sup> as imagens que constituem a base da ‘corrente mental’ são imagens de acontecimentos corporais, seja de acontecimentos que têm lugar na profundidade do corpo ou numa sonda especializada, próxima da superfície do corpo. O fundamento dessas imagens é uma colecção de mapas cerebrais, ou seja, uma colecção de padrões de actividade ou inactividade neural em certas regiões sensoriais. Esses mapas neurais representam, da forma mais abrangente possível, a estrutura e o estado do nosso corpo em todo e qualquer momento. [...] É importante vincar que a forma como os padrões neurais se transformam em imagens mentais não está ainda esclarecida [...] É também importante vincar que esta ignorância não contradiz, de forma alguma, a noção de que as imagens mentais são processos biológicos e ainda menos nega a sua fisicalidade. [...] a maior parte dos estudos recentes sobre a consciência tem tido como finalidade esclarecer a forma como o cérebro sincroniza e edita os padrões neurais de forma a produzir aquilo a que eu chamei o “filme-no-cérebro”. Esses estudos, no entanto, não trazem resposta para a parte do mistério que diz respeito à transformação de padrões neurais em imagens mentais. Damásio, in *Ao Encontro de Espinosa – As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*, in *op. cit.*, pp. 222-223.

<sup>109</sup> Conceito psicológico oriundo da Física, a resiliência é definida pela American Psychological Association (2010) como o *processo e resultado de adaptação com sucesso a experiências de vida difíceis ou desafiadoras, especialmente através da flexibilidade mental, emocional e comportamental e ajustamento a demandas externas e internas*.

com a imagem – enquanto estímulo externo que rapidamente é conduzido ao cérebro pelos olhos, órgãos da visão, desencadeando um pensamento sequencial –, a capacidade de entendimento de um propósito e enquanto reacção a um desafio, pois a resiliência permite aprimorar respostas, administrar emoções e desenvolver novas habilidades perante imagens – antigas mas desconhecidas do indivíduo, ou novas e provocadoras pela sua irreverência. Ainda que dotados de competência, as razões do entendimento são múltiplas e diversas de sujeito para sujeito, porquanto, produto das leituras, múltiplas e díspares, que empreendemos desde a infância, transportamos memórias na nossa experiência enquanto espectadores, uma memória sumativa e de intrincadas teias<sup>110</sup>.

A psiquiatria defende que as percepções são mais importantes que as sensações. As sensações, todos temos as mesmas, percepcionando-as de forma diferente. Dirigida a indivíduos tidos como pensativos, onde os pensamentos ocorrem sucessivamente, não significando que a imagem por si mesma pense<sup>111</sup>, mas sendo pensada, concebe-se um espaço para a imagem entre a sua produção e a imagem da imagem criativa – inclusive aquela que reproduzindo arte não é arte. Neste sentido, consideramos que, no processo criativo artístico como produção de conhecimento, a imagem, escapando à intenção do autor, despertando no espectador pensamentos diversos e mesmo divergentes daquele que a produziu, autonomiza-se, tornando-se uma *imagem pensativa*<sup>112</sup> nas suas migrações.

\*

No que respeita a migração da imagem, historiadores de arte como Warburg compreenderam que os símbolos migram no espaço e sobrevivem no tempo. Quando o símbolo se movimenta, sofre mudanças podendo manter durante séculos o seu significado primeiro, ou ter emergido com simbolizações diversas, mesmo opostas, nos entrementes,

---

<sup>110</sup> *La mémoire se concrétise dans la pierre et les médailles : pour servir de rappel et d'admonestation, et pour servir de point de départ à la pensée ou à l'action. Tout mémorial, tout monument porte tacitement l'inscription : « Souviens-toi et réfléchis », Manguel, in op. cit., p. 319 ; nous devons nous efforcer, par tous les moyens dont nous disposons, de nous souvenir, d'ériger des mémoriaux : qui, grâce à un talent inspiré, constitueront des repères pour retourner au passé, idem, p. 329.*

Conforme Damásio, *As culturas nascem e evoluem a partir do esforço colectivo dos cérebros humanos, ao longo de muitas gerações, e algumas culturas chegam mesmo a desaparecer nesse processo. As culturas requerem cérebros que já tenham sido modelados por efeitos culturais anteriores.* Damásio, in *O Livro da Consciência – A Construção do Cérebro Consciente*, in op.cit., p. 47. Para mais sobre Damásio, no que respeita corpo e mente, veja-se capítulo **C. I. 1. corpo – o todo território e o fragmento**.

<sup>111</sup> *The adjective describes a curious condition: someone who is pensive is "full of thoughts", but this does not mean that she is thinking them [...] An image is not supposed to think. It contains unthought thought,* in Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, London, Verso, 2011, p. 107 [foi consultada a tradução inglesa de *Le Spectateur Émancipé*, Paris, Éditions La Fabrique, 2008].

<sup>112</sup> Designação conforme Rancière, in idem, pp. 107-132.

como se se fizesse acompanhar de uma profecia ou vaticínio a cumprir – toda a imagem se faz acompanhar de diferentes tempos, sendo fundamental, conforme Mitchell, o diálogo entre imagens<sup>113</sup>. É neste sentido que Warburg e Freud, contemporâneos, se aproximam e o termo *sintoma* se ajusta ao conhecimento profundo das imagens do primeiro e sonhos e fantasmas do segundo.

O *sintoma* – *fantôme* –, veiculado por Warburg, surge no Presente como memória inconsciente, rasto que permite a convivência e a montagem de imagens cuja significação parece ser incoerente ou oposta<sup>114</sup>. Também Walter Benjamin<sup>115</sup> pensa as imagens segundo as intuições warburguerianas, o *sintoma* que irrompe consequente de uma memória ancestral – *mémoire involontaire*, segundo Proust –, à semelhança do arquétipo de Jung, que, ao assomar, reconfigura o Presente. Max Milner, que estuda a ambiguidade do nosso *desejo de imagem*, defende que o nosso olhar percorre o caminho da observação segundo a via das figurações mitológicas em nós impregnadas<sup>116</sup>.

Perante a fenomenologia do visível e da certeza, de que devemos desconfiar, a imagem prende-nos no seu não-saber. Considera Didi-Huberman que devermos pensá-la também na sua força negativa, no que esta negatividade remete para uma eficácia sombria que atravessa o visível, numa espécie de regressão, pois que nos remete para qualquer coisa simbólica encoberta<sup>117</sup>. Há que reflectir sobre a sua narrativa, que história documenta, de que outras histórias é contemporânea, que memória consolida as incidências de Ontem no Presente. Segundo esta concepção, o *Atlas Mnemosyne* de Warburg faz conviver mil imagens em setenta e nove pranchas num jogo de associações livre, cujo convívio promove a reflexão sobre a migração e a inteligibilidade, e em que a dimensão antropológica da imagem extrapassa religiões e práticas, coincidindo com as técnicas de montagem na pintura, literatura, filosofia, estética.

---

<sup>113</sup> *Like people, pictures don't know what they want ; they have to be helped to recollect in through a dialogue with others*, in William John Thomas Mitchell, "What Do Pictures "Really" Want?" in *October*, Vol. 77, Summer, 1996, p. 81.

<sup>114</sup> *C'est avec le rêve et c'est avec le symptôme que Freud a brisé la boîte de la représentation, c'est à dire déchiré et dégagé la notion de l'image*, in Georges Didi-Huberman, *Devant l'Image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Editions de Minuit, 2008, p. 176.

<sup>115</sup> Veja-se Walter Benjamin, *L'Oeuvre d'Art à l'Époque de sa Reproductibilité Technique*, Paris, Éditions Gallimard, 2008.

<sup>116</sup> Para esta temática foi consultado Max Milner, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit, "Connaissance de l'inconscient"*, Paris, Gallimard, 1991.

<sup>117</sup> *Je ne sais pas, à dire vrai, si le mot de 'négatif' est bien choisi. Il ne sera qu'à la condition de n'être pas entendu comme la pure et simple privation. C'est pourquoi, dans cette optique, nous désignons le 'visuel', et non pas l'invisible, comme l'élément de cette contrainte de négativité où les images sont prises, nous prenne*, Didi-Huberman, in *idem*, p. 175.



Neste conceito de montagem, que Didi-Huberman considera constituir todo o objecto social e histórico<sup>118</sup>, importam a genealogia mas também as imagens adversas, sendo que a genealogia não reporta apenas a uma história de família da imagem, pois – segundo Nietzsche, Warburg e mais tarde Michel Foucault – essa ancestralidade não se faz em linha recta<sup>119</sup>, mas bifurcando-se como as raízes de uma árvore, conforme Gilles Deleuze, fazendo todo o sentido as migrações e sobrevivências – *nachleben*<sup>120</sup>. A montagem permite, porém, que a imagem seja impostora, a partir da manipulação, pelo que importa não a sua *verdade*, inverdade ou meia-verdade, mas sim ao que ela serve e ao que ela transforma<sup>121</sup>.

\*

As imagens migram e, na sua errância, cruzam e hibridam. Na espiral do tempo, convidam a ser vistas segundo as percepções de cada época<sup>122</sup>, pois certo é que não vemos as imagens e os objectos do mesmo modo que antes. Olhamos hoje com outras emoções, outro saber e mesmo outros sonhos e fantasias.

No que respeita as imagens sacras, muitas permaneceram durante séculos interditas ao público, sujeitas à clausura dos espaços conventuais e monásticos. As exibíveis

---

<sup>118</sup> *tout objet social et historique se constitue lui-même comme un montage*, Georges Didi-Huberman, “La Condition des Images”, entretien avec Frédéric Lambert et François Niney, in Marc Augé, Georges Didi-Huberman & Umberto Eco, *L'Expérience des Images*, Coordination scientifique de Frédéric Lambert, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2011, p. 94. Didi-Huberman acrescenta ainda que os dois autores que melhor analisaram a sedimentação memorial da história foram Aby Warburg e Walter Benjamin, fazendo do tempo a verdadeira dimensão das imagens e, reciprocamente, da imagem a verdadeira dimensão da história da *lisibilidade*, como dizia Benjamin, em que *C'est une autre image unique, irremplaçable, du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle*. in ibidem, p. 96.

<sup>119</sup> *Le mot 'source': une source est un processus fort complexe, elle ne 'commence' pas en un seul point et la montagne, elle résulte de multiples écoulements, de multiples bifurcations et de multiples sédimentations; c'est donc une entité erratique et fluide, une multiplicité qui donne lieu à la rivière. Elle ne détermine pas directement, mais 'surdétermine' la singularité qui en naît*, Didi-Huberman, in ibidem, p. 97.

<sup>120</sup> Consideramos as *nachleben* – sobrevivências –, como fórmulas de *pathos*, uma vez que o conceito filosófico cunhado por Descartes designa o que se faz ou acontece de novo, passivo de um acontecimento, pois o *pathos* reside na imobilidade e imperfeição [Nietzsche também utiliza o *pathos* da distância].

<sup>121</sup> A propósito da verdade ou mentira da imagem, detivemo-nos em Roland Barthes, *Mythologies*, 1957 – onde o autor se debruça sobre a tendência contemporânea para a criação de mitos modernos e a semiótica e os signos neste processo –, e *La Chambre Claire*, 1980, em que Barthes se debruça sobre o modo como a fotografia opera no corpo e mente [Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Points, 2014, e Roland Barthes, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980].

Roland Barthes está presente em todos os campos relativos à representação da informação e modelos de comunicação, incluindo a fotografia e o computador, a ele se deve um contributo superior para o incremento do estruturalismo e semiótica, antropologia e sociologia. Influenciado por Saussure, Marx, Nietzsche, Freud, Lacan, Bataille, Michelet, Paul Valéry, e influenciando Foucault, Kristeva, Sontag ou James Wood, a sua obra é de relevância maior.

<sup>122</sup> *The art of the past no longer exists as it once did. Its authority is lost. In its place there is a language of images*, Berger, in *op.cit.*, p. 26, na senda de Walter Benjamin, *op. cit.*.

encontravam-se em lugares de culto sombrios, iluminados por rasgos de luz, que escoavam por entre frestas de janelas rasgadas ou através de vitrais que coavam a claridade natural exterior, atribuindo às peças uma aura promotora do recolhimento ou arrebatamento. No que refere a pintura profana, particularmente o nu feminino, muitas telas foram por largo tempo preservadas a recato no *quarto secreto* – *Kunstkammer*, *cabinet de curiosités*, ou mormente *wonder-room* – interditas às senhoras, apenas pontualmente vistas pela dona da casa, compartimentos aos quais o proprietário se recolhia com os seus convivas no final do repasto, para com essas imagens um e outros se deleitarem.

O recato das primeiras resultava da reclusão inerente aos espaços monásticos e do sigilo que algumas obras exigiam. O resguardo das segundas redundava de um microcosmos do belo fugaz e esquivo, pequeno palco do grande teatro do mundo para deleite do olhar e amor próprio do seu dono, que não traduzia obrigatoriamente o amor à arte nem o amor do coleccionista, mas exibia o poder económico que permitia a aquisição, concluindo da relação desigual da tradição do espectador masculino e do modelo-objecto usualmente feminino, tão entranhada na cultura ocidental que fazia inclusive parte da consciência feminina. Em um e outro caso celebrava-se a propriedade<sup>123</sup>, que Berger considera de estreita relação com a classe dominante<sup>124</sup>, conexão que os historiadores de arte frequentemente ignoraram<sup>125</sup>.

Estas pinturas, originalmente silentes, ao efectuarem a viagem do coleccionismo privado à divulgação pública, tornam-se sibilantes na contemporaneidade quando somos confrontados com o original que apreciámos na nossa convivência e as reproduções que visionámos, pois não vemos apenas com os olhos mas com o saber que experienciámos e o

---

<sup>123</sup> Também a natureza como fundo se relacionou na pintura com o sentido de propriedade. A paisagem não foi fundo na senda de Rousseau, no sentido filosófico da natureza incorrupta, de um mundo imaginário de paz ou de questionamento da finitude da existência humana perante a magnitude, mas uma natureza a contribuir para mostra do poder feudal do comendatário da tela.

<sup>124</sup> *The art of any period tends to serve the interests of the ruling class*, Berger, in idem, p. 86.

<sup>125</sup> No capítulo 4, *Ideology* – in Richard Howells, & Joaquim Negreiros, *Visual Cultural*, Cambridge, Polity Press, 2013 –, que se debruça sobre a abordagem ideológica à análise da cultura visual, e particularmente sobre a posição de John Berger em *Ways of Seeing*, dizem os autores: *But is he right? [...] As his approach is essentially Marxian, if we could show that Marxian theories of history and culture are wrong, then we could consequently be able to pull the rug from under Berger's theories of art and painting.*, in p. 87, [...] *The political atmosphere in colleges students and universities was much more radical in the 1960s and 1970s than it is today. Set against the background of student and intellectual unrest in both Europe and North America, Berger's art-theoretical attack on capitalism was very much of its time.*, in p. 96



*museu imaginário* que fomos construindo<sup>126</sup>. O gosto pelo coleccionismo foi, desde sempre, uma apetência do ser humano. Colector, o indivíduo guarda os seus objectos e os dos povos que conquista, com uns e outros exibindo a posse e o poder.

No que refere o museu, já os gregos distinguiam *museion* – templo das musas, filhas de Mnemósine – de *pinakothéke* – lugar onde eram guardados os bens preciosos da polis e o que mais se assemelha ao museu. O apreço pelo coleccionismo dilui-se na Idade Média vindo a ressurgir na Renascença nas Casas de Este, Orsini, Sforza, Médici e outras que tais, famílias amantes das artes e que praticavam o mecenato e que detinham o poder antes do crescendo de posses e autoridade ser alargado à burguesia. Apenas quando as colecções abandonam estes espaços privados sendo acolhidas por instituições – o *museu* –, ainda de público restrito no século XVIII e conhecendo maior abertura no seguinte, o templo se abre ao público diferenciando a arte do Passado – que, por estatuto alcançado, tem lugar no museu – e a arte produzida com intenção de ser exposta<sup>127</sup>.

Desalojada do seu espaço adequado, a imagem migrou fenecendo a sua mística ou erotismo, pois que, no museu ou galeria – espaços de exposição – perdeu a função de incrementar a fé ou despertar o desejo. Todavia, não sendo mais um fenómeno de devoção religiosa ou objecto de sedução de um grupo, a imagem não desprezou a sua orientação para o colectivo na sua mobilidade geográfica. Este percurso migratório remete para a problemática já acima referida de que nos ancoramos em certezas, quando muito do que acreditamos *não é*, abrindo as novas possibilidades caminho a uma nova História da Arte que questiona as convicções do passado<sup>128</sup>, mas onde a desordem permanece devida, em parte, à cronologia das exposições.

---

<sup>126</sup> Na senda de André Malraux [*Le Musée Imaginaire*, 1965], atendemos à metamorfose que o museu oitocentista operou na relação obra de arte/espectador, bem como à intelectualização cada vez maior da relação arte/indivíduo, ou seja, em quanto a obra de arte evoca, revolvendo os labirintos da memória, e, relembrando Aby Warburg, da *boa vizinhança* das imagens na mesma.

<sup>127</sup> A este propósito, refere Umberto Eco haver sido *Olympia*, de Manet, concebida com o fim de ser uma obra de arte a expor no *museu moderno*. Para esta referência e mais sobre o conceito de museu do futuro face ao de ontem, veja-se Umberto Eco, & Isabella Pezzini, *Le musée, demain*, Le Kremlin Bicêtre, Casimiro Livres, 2015.

<sup>128</sup> No seu romance *Bomazço*, 1962, Manuel Mujica Lainez [Manuel Mujica Lainez, *Bomazço*, Lisboa, Sextante Editora, Lda., 2010] narra a história de Pier Francesco, Duque de Orsini – Vicino para os poucos amigos – o protagonista renascentista imortalizado pelo autor, e que vive ininterruptamente “*entre a Idade Média mística e o Hoje saciado de matéria*” [p. 336]. Dotado do dom da imortalidade, Vicino confronta-se, séculos depois, no Museu Etrusco Gregoriano, com o seu elmo e uma tela sua, atribuídos a outrem, o que o indigna por o rosto retratado não estar identificado como o seu e o seu elmo não lhe ser atribuído, apenas porque um e outro foram encontrados, em residências de famílias que não a sua. O tempo fizera com que o retrato e o objecto se extraviassem da sua residência familiar, não conseguindo o historiador de arte fazer as correctas atribuições.

\*

Dizem Baudrillard e Foucault<sup>129</sup> da necessidade de iniciadores da discursividade, figuras que servem de referentes, de modo a pensarmos, e que impelem à retrospectividade, embora nunca tenham sido pensadas para serem prospectivas, sujeitas a hiatos em que a imagem/obra foi esquecida e não evoluiu, pois que nada nem ninguém lhe acrescentou, podendo evoluir para o inesperado quando redescoberta ou segundo interpretações outras. Na sua viagem e convivências, as imagens constituem um todo, o todo da nossa história civilizacional<sup>130</sup>. A História da Arte surge, assim, como uma sucessão de histórias. A do longe e a do perto, a cronológica e a diacrónica, a do público e do privado, do íntimo e do secreto, a do artista e do modelo, a do modelo e do espectador, a que levanta questões de género, a que dá relevo às perspectivas sociopolíticas, e nestas se entrosa a gramática do corpo feminino reclinado, cuja narrativa é objecto etnológico, histórico e artístico, emergindo em novos significados – e ainda o mesmo – no decurso dos tempos e sociabilidades, tendendo a arte de cada época a espelhar ideologias, interesses e modos de ver das classes vigentes, sendo as vanguardas, com a sua excepcionalidade, que, provocando fissuras, rasgam preconceitos e alargam horizontes.

Ao trajecto da imagem, associa-se o percurso experiencial das nossas vivências e mitos.<sup>131</sup> Porque o mundo imaginário é mais aconchegante que o real, os mitos tranquilizam o ser humano em face de um mundo assustador, dando-lhe a confiança de que, através das suas acções mágicas, o que acontece no mundo natural depende em parte dos actos humanos e fixa modelos exemplares a seguir pelo homem. A mitologia, cujas entidades e feitos foram transmitidos por tradição oral, embora remetendo para os fenómenos religiosos, procura explicar outros, naturais e culturais, de difícil entendimento. Marc Augé defende que reflectimos a experiência dos nossos mitos nas narrativas mediáticas que partilhamos, mitos que aplicamos a novas imagens com que nos deparamos. Assim, a nossa prática de ritos e mitos influi nas imagens que observamos, considerando Augé que o importante no

---

Embora uma prosa romanceada, e porque atentamos nos paralelismos entre artes, esta ficção mostra-nos a falibilidade do trabalho do investigador, dada a ingovernável viagem das imagens e dos objectos.

<sup>129</sup> Vejam-se Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, Los Angeles, Semiotext(e), 2012 [foi consultada a tradução inglesa de Jean Baudrillard, *L'Autre par Lui-même*, Paris, Éditions Galilée, 1987]; e Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>130</sup> *in the same manner that Borges reconstitutes a lost civilization through the fragments of a library*, Baudrillard, in *op. cit.*, p. 17.

<sup>131</sup> Para esta matéria, atente-se em Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1997

recomeço é o começo, garante de que a obra está sempre a reencetar-se<sup>132</sup>. Sendo que o tempo é esquecimento e memória, é nesta ideia de [re]começo que reside a força, e o conforto, do rito/mito e também da religião, conjugando o itinerário individual com o colectivo.

Os *media*, hábeis em recuperar antigos mitos – e, na verdade, também sagazes em criar mitos novos – são, por excelência, actores da transformação das relações espaço/tempo, porque a comunicação tem a velocidade da luz<sup>133</sup>. Nesta senda, as mediamorfoses – capacidade das novas tecnologias para reinventarem os nossos mitos e lendas em novos terrenos e novas ficções dos actuais dispositivos de recepção – permitem fazer uma mediação entre as imagens hoje e os pré-textos, legendas que não as escritas, entendendo-se como discurso o olhar sobre as coisas, benefícios simbólicos que interrogam e exploram as imagens. O contemporâneo é plural, um conceito cronológico polimorfo, simultaneamente Passado e Presente, aquilo que é e o que já foi e as energias que as imagens encontram em outras produções mais tardias.

\*

Criámos uma maior proximidade às imagens, dada a tão mais ampla acessibilidade a estas através da sua reprodutibilidade<sup>134</sup>, todavia também mantemos perante elas uma postura passiva, provavelmente no que transportam enquanto fenómeno de consumo. No que respeita a pintura, temos, presentemente, acesso a cópias e reproduções da imagem – e à imagem – do objecto artístico, em fotografias, *posters*, livros de arte, postais ilustrados, na televisão ou Internet que, enquanto meios de reprodução, têm o mérito da divulgação, de proporcionar o conforto de podermos observar as obras em casa e sobre elas nos demorarmos ao sabor do nosso compasso e curiosidade<sup>135</sup>. A reprodução adjuvou na

---

<sup>132</sup> *ce qui est important dans l'expression 'recommencer' c'est 'commencer', c'est la mise un œuvre d'un moment initial, c'est-à-dire que ça recommence toujours*, in Augé, *op. cit.*, p. 70.

<sup>133</sup> *La communication a la vitesse de la lumière*, Marc Augé citando Paul Virilio [Paul Virilio, *La Machine de Vision*, Paris, Galilée, 1998], cf. Augé, in *idem*, p. 74.

<sup>134</sup> *We are everywhere you look. All the time and everywhere in the world.*, slogan da Corbis, agência fundada em 1989 por Bill Gates, testemunha uma aceleração da realidade. Já Karol Wojtyła, Papa João Paulo II, declarou que o problema da Igreja Universal era saber como se tornar visível, o que Paul Virilio considera ser o problema de toda a representação no início do terceiro milénio, cf. Paul Virilio, “*Expect the Unexpected*”, in *Art as Far as the Eye Can See*, London, New Delhi, New York & Sydney, Bloomsbury, 2012, p. 13.

<sup>135</sup> Virilio alerta para o *realtime* da representação e o descrédito para a imagem real, sendo a Internet, com a *Large-Scale Optics* das suas câmaras, a explosão da reprodutibilidade da imagem na industrialização enunciada por Walter Benjamin. *Internet image provider brings together the photographic archives of the world's most prestigious museums [...] how much they discredit the Works themselves – the real ones! [...] This is it, the multimedia REVELATION that surpasses the encyclopaedic REVOLUTION of the Enlightenment; this is the 'iluminism' of*

familiaridade com a obra de arte. Porém, se a experiência perante a obra real é mais envolvente, é também mais distraída<sup>136</sup>. O registo fotográfico permite ver de outro modo, segundo um tempo diferente, pois que a fotografia, sendo ainda um distanciamento, é adjuvante da contemplação demorada, a recato, sob um olhar mais atento, contribuindo para uma *história do perto*, ou seja, ver o que não foi possível perante a obra no seu espaço, no museu ou na exposição<sup>137</sup>. Por sua vez, experiências de programas televisivos mostram a possibilidade de olhar uma imagem de diferentes pontos, ao invés do que acontece quando vista no local para onde foi concebida, contudo numa sequência subjectiva ao realizador que constrói um argumento ou ao fotógrafo que agarra o instante, pelo que a imagem captada pela câmara modifica o nosso modo de olhar a pintura<sup>138</sup> mas cede autoridade ao realizador/fotógrafo que capta a imagem segundo o seu olhar.

Com a proliferação da cópia infinita de imagens de pinturas, esculturas e outras plasticidades, as obras conheceram a mais-valia de não estarem restritas ao olhar do proprietário ou instituição, podendo ser reproduzidas ilimitadamente, accionando a transição para a cultura visual popular. Não podemos, todavia, pensar uma obra como tendo um progresso, mas na sua ubiquidade, porque – à excepção da incúria ou da destruição por má preservação ou devido à censura – a obra não morre. Consideramos que as reproduções, fornecendo, ou não, uma visibilidade melhor que a da obra *in situ*, incorrem numa espécie de dessacralização, em virtude de alterações de fidelidade, quer pictóricas<sup>139</sup>, quer não reproduzindo as dimensões do original, bem como ausentam a magia ou mística que à obra é concedida no lugar para que foi pensada.

Berger estima que a profusão de imagens da imagem contribuiu para enfatizar o original, despertou o desejo de ver o original, de defrontarmos a sua singularidade, ou seja, tornou-o

---

*telecommunications that suppresses the pictorial icon – but also the crucial importance of the glimpse de visu and in situ, to the exclusive advantage of live coverage of the perceptive field*, Virilio, in *idem*, pp. 14-15.

<sup>136</sup> *En ayant de très bonnes diapositives prises devant le tableau, et en étant chez soi, tranquille, le tableau, comme disaient les Goncourt, 'se lève' beaucoup plus volontiers qu'il ne le fait au sein d'un musée*, in Daniel Arasse, "La peinture au détail", in *Histoires de Peintures*, Paris, Éditions Denoël, 2004, p. 187.

<sup>137</sup> *A pintura desperta, eleva à sua máxima potência um delírio que é a própria visão, uma vez que ver é ter à distância*, Merleau-Ponty, in *op. cit.*, p. 26.

<sup>138</sup> *Because of the camera, the painting now travels to the spectator rather than the spectator to the painting. In its travels, its meaning is diversified*, Berger, in *op. cit.*, p. 13.

<sup>139</sup> A este propósito, Panofsky, no seu livro sobre Tiziano [Erwin Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, New York, New York University Press, 1969] dizia preferir boas fotografias a preto e branco a reproduções a cores, face à distorção da cor original aquando da impressão, o que Daniel Arasse considera poder ser um paradoxo em se tratando do essencialmente colorista Ticiano, cf. Daniel Arasse, in "On y voit de moins en moins", in *op. cit.*, p. 170.

misterioso<sup>140</sup> como compensação da sua imagem não ser mais exclusiva nem única, preferindo, ao museu ou galeria, os painéis domésticos onde qualquer um afixa as imagens da sua eleição no seu quarto de dormir<sup>141</sup>. Porém, se a reprodução oferece uma nova aproximação à imagem que a libera do estatuto de *holy relics*, Berger considera também que, em virtude do obscurantismo, muitas pinturas antigas profanas alcançaram um estatuto equiparável ao de relíquia sagrada, pois assim foram apresentadas e sobre elas se argumentou, no que em muito contribuíram os museus, como breve observaremos.

\*

Não podemos desprezar, como já referimos, quanto a geografia dos lugares é relevantíssima. Cada espaço tem as suas características, pelo que a especificidade de uma imagem – particularmente as pinturas de cúpulas, tectos e murais –, por longo tempo associada ao lugar, soçobra, quando através da fotografia ou câmara chega ao nosso espaço íntimo, enquanto mantém a sua supremacia quando observada no seu lugar primeiro, concebido para a abrigar. Por outro lado, no benefício da reprodução, a imagem circula liberta de grilhões, acessível a todos os públicos, pensando-se assim o trânsito da imagem no inesperado e na analogia.

A obra de arte teve sempre adjacente o princípio da reprodutibilidade<sup>142</sup>, quer pelo próprio artista, que procedeu a várias cópias de um seu trabalho, quer no sentido de transferir um saber que permite a outros refazer ou dar continuidade, sendo, ao longo dos séculos, objecto de réplicas sobretudo por alunos de escolas e academias enquanto aprendizado. O processo de reprodução, que se inicia na Idade Média com a gravura sobre madeira ou cobre, a água-forte, vem a tornar-se revolucionário e massivo com a litografia – que ocorre em simultâneo com a impressão em papel –, no início de Oitocentos, breve suplantado pelo fenómeno fotográfico que não só mais expande a imagem como a libera da restrição a profissionais artistas, democratizando a sua prática – igual vindo a acontecer com o cinema–, conseguindo a reprodutibilidade, já no início do século XX, agir sobre todas as obras de arte do passado e consolidar o seu lugar enquanto processo artístico, ao mesmo

---

<sup>140</sup> O original *must be made mysteriously so*, Berger, in *idem*, p. 21.

<sup>141</sup> *Logically, these boards should replace museums*, Berger, in *ibidem*, p. 23.

<sup>142</sup> As sociedades promoveram, elas mesmas, desde cedo a reprodução. *Les grecs ne connaissaient que deux procédés techniques de reproduction : la fonte et l’empreinte. Les bronzes, les terres cuites et les monnaies étaient les seules œuvres d’art qu’ils pouvaient reproduire en série. Les autres ne comportaient qu’un seul exemplaire et ne se prêtaient à aucune technique de reproduction.* Benjamin, in *op. cit.*, p. 10 [Avant-propos].

tempo que torna a obra contemporânea do espectador e da sua vivência, tratando-se, porém, não de ver as imagens mas as imagens das imagens.<sup>143</sup>

Benjamin refere que as reproduções, especificamente as fotográficas, mais independentes que as manuais, permitem a acessibilidade a vasto público, fazem assomar aspectos que escapam ao olhar e actualizam sucessivamente a obra reproduzida – tendo a indústria inerente ao comércio da arte um papel importante –, mas servem também para reflectir sobre o original, que resgatam da tradição, e a cópia, com a sua produção em série, pois que falta sempre a unicidade e autenticidade<sup>144</sup> – *hic et nunc* da obra de arte –, e uma autoridade plena que só o lugar primeiro lhe concede. Consideramos ainda ser de não esquecer que uma imagem pode conter várias funções e que, para um entendimento pleno, havia que nos entrosarmos no conhecimento histórico das representações de todas as obras de arte, pelo que o observador deve repudiar todo o conhecimento pressuposto, todas as referências que a imagem transporte, de modo a deixá-la respirar.

Apreciamos que a acessibilidade, a partir de reproduções ou fotografias, de nos determos sobre as imagens, criou uma maior intimidade com estas, aproximando-nos do detalhe e abrindo horizontes à montagem, por si mesma tornada uma arte; e encaramos que a fotografia e o cinema, artes da reprodutibilidade mecânica, igualmente promotoras da montagem e colagem, mais rasgaram o culto da unicidade<sup>145</sup>. A reprodução fotográfica faz imantar a ideia de ser ela própria a única forma de sobrevivência da arte, a imagem única que faz a imagem-primeira persistir. Pensar a reprodutibilidade é ponderar toda uma multiplicidade<sup>146</sup>, porém, uma imagem de uma imagem não assume o lugar dessa imagem, sendo de privilegiar a singularidade da obra no espaço próprio embora a dimensão que adquire no convívio público. Há sempre um detalhe em que o espectador se centra, que capta a sua atenção. Embora observe o todo, cada espectador debruça-se sobre algo específico de uma imagem – o lugar por onde entra o seu olhar – e elege, na sua demora,

---

<sup>143</sup> Conforme Walter Benjamin, *Si la lithographie contenait virtuellement le journal illustré, la photographie contenait virtuellement le cinéma*, Benjamin, in *idem*, pp. 11-12.

<sup>144</sup> *Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique*, Benjamin, in *ibidem*, pp. 11-12.

<sup>145</sup> A este propósito, considera Bragança de Miranda que *A imagem não se confunde com essas produções mais ou menos fugazes, feitas por máquinas que eclodiram em massa no século XIX, como a fotografia e o cinema*, Miranda, in *ibidem*, p. 9.

<sup>146</sup> *L'œil saisit plus vite que la main ne dessine, la reproduction des images put se faire désormais à un rythme si accéléré qu'elle parvint à suivre la cadence de la parole. L'opérateur du cinéma, en filmant, fixe les images en studio, aussi vite que l'acteur dit son texte*. Benjamin, in *ibidem*, p. 14.

ou em cada vez que observe a mesma imagem, um detalhe e outro ainda. Uma tela na parede da nossa sala é uma contínua descoberta. Esta continuidade reescreve a História da Arte e são os detalhes desconexos, descontextualizados, inesperados, os que causam surpresa, que mais nos fazem interrogar, mais apelam à reflexão e mais acrescentam, não renunciando a tentar compreender.

\*

Na senda de Horácio – *os versos, uns agarram-te de perto, outros de longe* –, e em quanto pintura e poesia se aproximam, considera Roger de Piles, in *Ut Pictura Poesis*, que um quadro não deve ser visto de perto, ainda que o autor conceda que um grande quadro convida a uma aproximação, como se algo tivesse a sussurrar<sup>147</sup>. A dicotomia *ver de perto/ver de longe*, contemplando o todo e o detalhe, surge porque muitas obras não foram concebidas para serem vistas próximas – umas pela sua geografia, outras porque tão-somente não se destinavam a sê-lo pelo público em geral.<sup>148</sup> Nas imagens que preenchem tectos, abóbadas e paredes, o artifício, que exerce um efeito ilusionista, reside na visão distante que favorece o primeiro plano. Também na escultura se almejava igual propósito – já nas figuras romanas tardias o efeito da luz era pensado para estas serem vistas de longe –, e muitas telas de grande volumetria nas paredes parecem-nos disformes quando vistas em exposições, à altura dos olhos, porque foram pensadas para serem vistas de baixo.

Igualmente em palco, os elementos cenográficos são pensados para serem vistos de longe, criando com a distância – espacial, temporal e perceptiva – um efeito de ilusão óptica. A ilusão óptica é ver o que não está lá. No que refere a profundidade<sup>149</sup>, Merleau-Ponty afirma que esta não faz parte do domínio da perspectiva linear – uma terceira dimensão, à altura e à largura –, distinguindo-se a profundidade volumétrica, oriunda das reformas do início do século XX na cena teatral, da profundidade em perspectiva nas representações visuais como na pintura. O encenador cria uma ilusão deliberada, com o fim de despertar o espectador para os mecanismos ópticos e de ilusão, fundada na distância entre o espectador

---

<sup>147</sup> *Un grand tableau t'appelle à venir tout près comme s'il avait quelque chose à te dire*, Roger de Piles, 1708, cf. Daniel Arrasse, in Arrasse, “La peinture au détail”, in *op. cit.*, p. 182. Foi também consultada a edição Google Books, Roger De Piles, *The Principles of Painting*, London, J. Osborn, 1743, in books.google.pt; e Kathryn Graddy, “The Extraordinary Art Critic Roger de Piles (1635-1709): An Empirical Analysis of his Rankings and Sale Prices”, Department of Economics, Brandeis University, 30th May 2012, in www.brandeis.edu.

<sup>148</sup> Para uma reflexão mais aprofundada da cultura visual, atendemos a Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London & New York, Routledge, 2002; e Whitney Davis, *A General Theory of Visual Culture*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

<sup>149</sup> *Estamos sempre para cá ou para lá da profundidade*, Merleau-Ponty, in *op. cit.*, p. 39.



e os objectos e na demora do reconhecimento que o cérebro faz desses objectos. É o cérebro que, ao fazer o reconhecimento, conduz o olhar, por isso, o teatro tem ele mesmo o papel de tornar o público mais hábil a ler imagens.

O que hoje  *vemos* nas obras, mas não foi  *visto* durante séculos, não deixou, ponderamos, de poder haver sido pensado pelo artista, ser intenção sua. Ou seja, sendo impossível conceber a futura existência de museus, galerias, exposições e reproduções, o artista julgaria que um qualquer detalhe – em particular uma mensagem oculta, à revelia dos cânones –, quedaria em recato no espaço para onde a obra fora concebida, permanecendo a sua mensagem velada na intimidade virginal das telas, perceptível, quando muito, apenas para alguns estudiosos que se entrosassem nas suas gramática e narrativa, não ponderando ocorrer que, um dia, este detalhe viesse a ser descoberto. As imagens existem pelo seu todo e pelo detalhe. A probabilidade de emergência do detalhe oculto, pensado pelo artista mas feito para não ser visto, logra sobrevir. O artista pode recorrer à estratégia de esconder um detalhe para escapar à submissão ao seu patrono, suceder a existência de um detalhe de que o próprio artista não teve consciência ou que um detalhe seja passível de um significado que o artista desconhecia. Todavia, embora as condições de visibilidade sejam modernamente outras, o cérebro processa o que os olhos vêem e o que vemos  *já lá tinha de estar*. O detalhe – o  *elemento destacável*, segundo Barthes, na senda de Lacan – observa-nos discreto, muito antes que o enxerguemos, e ocorre ser revelador, quando não mesmo perturbador, ao sobrevir inesperado da narrativa. Consideramos que as contenções procuravam evitar essa perturbação ou uma elucidação outra para lá da mensagem do todo, que faz avançar na descoberta e na reflexão, sendo o seu achamento gratificante quando o pormenor oculto se nos apresenta inesperadamente abrindo um novo capítulo na História da Arte.

A atenção dada ao detalhe pelos estudiosos decorre ao longo do tempo, havendo-lhe sido concedido diferente interesse. Os séculos XIV e XV relacionaram o detalhe com a superioridade do artista, enaltecendo a mimesis, o detalhe traduzia a verdade e o conhecimento do mundo e da natureza. No século XVI, assiste-se a uma contenção, sendo o detalhe tido como uma distração do todo da obra, surgindo, posteriormente, textos contra o excesso do pormenor.



De Alberti<sup>150</sup> a Baudelaire<sup>151</sup>, a leitura do detalhe teve uma visão similar, devendo-se à proximidade do espectador com a obra a mudança da problemática do detalhe na contemporaneidade, pois ver de perto propicia maior complexidade que ver de longe<sup>152</sup>, embora o nosso olhar seja sempre deficiente perante as inúmeras coisas que não distinguimos nem apercebemos.

Arasse considera ser o detalhe que faz com que, por exemplo, as *Madonas com Menino* se assemelhem, porque a temática é a mesma, mas não sejam idênticas, porque essa temática foi tratada de modo diferente<sup>153</sup>. Questionar o dispositivo de visibilidade é considerar o espectador como agente que completa a mensagem e intenção da obra. As artes cénicas – teatro, dança ou ópera – e as artes plásticas iniciaram caminhos de experimentação semelhantes, que se fusionam e entrelaçam segundo a identificação da arte com a vida, a incorporação do imediato e o espectador como parte do feito artístico. As concepções modernistas impulsionam o espectador a romper as limitações de uma disposição espacial precisa, defendendo mesmo que a obra devia ser experimentada pelo corpo do espectador e que este a definiria numa relação de subjectividades.

Quando o detalhe é bizarro mas plenamente assumido na sua singularidade, houve, muito provavelmente, conluio sobre este entre o artista e o comendatário, o consentimento do artista nesse pormenor, de modo a contribuir para a narrativa e dar sentido à pose. Urge, todavia, atender ao inesperado num sentido para lá do evidente, um detalhe que escapou à incompreensão do comendatário ou considerar o lúdico atrás do sério, sendo o politicamente incorrecto não um delírio vão do artista, mas uma insurgência contra a moral e bons costumes ou insurreição às regras, havendo binómios nos significados que o comendatário – privado, o clero ou outro – não valorizou, inventando o pintor a sua própria exegese, pois nada é irrazoável<sup>154</sup>. O detalhe inesperado, com todo o saber que

---

<sup>150</sup> Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1435-36 [foi consultada a tradução *On Painting*, de John Spencer, New Haven & London, Yale University Press, 2012].

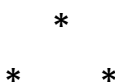
<sup>151</sup> Charles Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1868 [foi consultada a edição Google Books in books.google.pt]

<sup>152</sup> Segundo John Kulvicki, *Ceiling frescos do not give us access to the orientation of the picture's surface simply because the ceilings are so far away: this compromises compensation and results in large distortions*, Kulvicki, in *op. cit.*, p. 181.

<sup>153</sup> Refutando Gombrich que disse ter toda a obra de arte apenas um significado dominante, cf. Ernst Hans Josef Gombrich, "Norm and Form", in *On The Renaissance*, Vol. I, London, Phaidon Press, 1985, pp.81-98.

<sup>154</sup> *le dispositif imaginé pouvait, de lui-même, susciter un effet de sens que son auteur n'avait pas pensé*, Arasse, in *op. cit.*, p. 39 [...] *je ne crois pas non plus à la «géométrie secrète» des peintres. L'esprit de géométrie règne plus souvent chez l'interprète que chez l'artiste*, in idem, p. 38.

mete em jogo<sup>155</sup>, pode ser um contributo para uma história fracturada ou o refazer da História da Arte. Didi-Huberman diz ser capital o inesperado que se torna miraculoso, pelo confronto com o nosso desconhecimento<sup>156</sup>, pois é o inesperado que abre brechas nos estereótipos do nosso pensamento e a imagem só é importante quando é capaz de despertar e renovar o nosso conhecimento do mundo, sendo todavia que também as imagens familiares nos surpreendem, mostrando que o olhar que já focalizámos permanece em busca.



Num percurso do recato à difusão – imagem privada/imagem pública –, tal como nas reproduções fotográficas, aos recolhimentos vários sucedeu que hoje as obras nos são também exibidas em exposições, galerias e museus, mais visíveis e em melhores condições, mas ausentes do carisma que o lugar próprio lhes concede, sob uma luminosidade não escolhida pelos artistas e sim sujeita à escolha pessoal do curador, cuja cenografia, tanto quanto criar condições de visibilidade e luminosidade, impõe percursos a levar a cabo na digressão contemplativa das obras expostas condicionando o olhar do espectador<sup>157</sup>. Na esteira de Warburg e Didi-Huberman<sup>158</sup>, pesamos ponderem estas cenografias uma

---

<sup>155</sup> *chaque voir met en question et remet en jeu tout un savoir, voire tout le savoir*, in Georges Didi-Huberman, “La Condition des Images”, entretien avec Frédéric Lambert et François Niny, in Marc Augé, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco, *L'Expérience des Images*, Coordination scientifique de Frédéric Lambert, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2011, p. 85.

<sup>156</sup> *la dimension du surgissement me semble, en effet, capitale [...] Il y a des images qui surgissent devant nous et nous livrent à un état de surprise totale. C'est le moment de non-savoir*, Didi-Huberman, in idem, p. 84.

<sup>157</sup> É neste sentido que Arasse refere que *On y voit de moins en moins* devido ao *théâtre autour des œuvres d'art* e porque *il y a de plus en plus de monde*, Arasse, in *op. cit.*, p. 173. Arasse menciona ainda o exemplo da revista FMR, de Franco Maria Ricci, que apresenta imagens alterando propositadamente as cores das telas de modo a torná-las mais apelativas, recorrendo a um processo de projectador que atravessa o verniz para ir buscar cores antes da opacidade que o verniz transmitiu, e que contrariamente à tradição do chão branco, publica as imagens de telas sobre fundo negro, sendo que *Le résultat de ce type de scénographies visuelles à l'atmosphère sombre est que l'ont est invité non pas à voir les tableaux, mais les images des tableaux. De plus, l'abondance de visiteurs fait qu'on voit mal les œuvres. Il résulte qu'on ne vas pas voir l'exposition des tableaux mais qu'on va rendre un culte à l'exposition des tableaux.*, in idem, p. 174.

A este propósito, no seu ensaio de 1935, *A obra de arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, Walter Benjamin referira-se já à passagem, na cultura europeia, da valorização da obra quando esta estava a recato do mundo à qual se prestava culto, para a valorização da exposição onde a obra está visível mas sem que se lhe renda culto. Sobre esta asserção, e considerando a época em que Benjamin redigiu este ensaio, quando as actuais exposições de massa eram ainda inconcebíveis, Arasse subscreve e acrescenta que, presentemente, não se passou do culto da obra privada a recato pela invisibilidade ao valor da exposição, mas *on passe d'une valeur d'exposition à une valeur d'invisibilité qui est le culte de l'exposition ele même*, Benjamin, in ibidem, p. 174.

<sup>158</sup> Atendemos particularmente a Georges Didi-Huberman, *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde*, Paris, Les Editions de Minuit, 1992; *Devant le Temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 2000; *Devant l'Image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Editions de Minuit, 2008; *Images Malgré Tout*, Paris, Les Editions de

inesperada [mas boa] *vizinhança* das obras em convívio, bem como, trazendo à luz obras dos acervos, ou fazendo circular espólios e colecções privadas visem procurar salvar a antiga potência da imagem. Neste propósito destinado ao colectivo, em que o objectivo é apreciar e, como antes, também educar – ainda que já não à luz da religião mas da cultura –, a mais-valia é que, retirado o acesso restrito a patronos nobres ou monásticos, o prazer da posse não é já um exclusivo dos grandes mecenas, entendendo-se a posse como a possibilidade de admirar quando e quanto se deseje. Todavia, toda a *mise-en-scène* que envolve a obra de arte nas exposições, e a segurança que a reveste, promovem um simulacro de retorno da obra ao sagrado, no que a sua exposição comporta hoje de intocável<sup>159</sup>.

Protegida e resguardada, por meios humanos e materiais, tais que vidros e alarmes, dadas as múltiplas interdições, as obras assistem, nos museus e galerias, a novas inacessibilidades, e a uma duplicidade de endeusamento. O *cuco branco*, artificial mas tão apetecível na contemporaneidade, confere às obras similar sacralidade dos espaços religiosos de outrora. Apenas algumas instalações, insurgindo-se contra o imobilismo, pedem um *circular em torno* ou apelam a que se toque, mudando a relação obra/público. Na maioria das exposições, continua a ser interdita uma aproximação, e quando esta é consentida o museu não contempla um demorar perante, bem como fomenta um comportamento perante a obra muito semelhante ao esperado no lugar sagrado – caminhar cauteloso e lento, movimentos discretos, voz sussurrada, *não aproximar, não tocar* –, semelhando o museu ao templo e afastando um público temente. Por outro lado, a sublimação desloca-se da obra para a encenação do lugar, promovendo o visionamento e o apreço pela cenografia que esta envolve. Estas posturas aplicam-se a um vasto tipo de obras, pretendendo, porém, actualmente, muitos espaços museológicos o tocar, praticar, colaborar.

Porém, embora estas restrições, e certos de que a convivência das obras originais nos museus e galerias, incidindo no convívio de imagens isoladas, questiona também a relação entre imagens – e/ou destas com os textos que as sustentam –, consideramos, neste percurso da singularidade do lugar primordial ao convívio público institucional, que a

---

Minuit, 2003; Ernst Hans Josef Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London, The Warburg Institute, University of London, 1970; e Alberto Manguel, “The Library as Mind” in *The Library at Night*, New Haven & London, Yale University Press, 2008.

<sup>159</sup> *The visual arts have always existed within a certain preserve; originally this preserve was magical or sacred. But it was also physical: it was the place, the cave, the building, in which, for which, the work was made. The experience of art, which at first was the experience of ritual, was set apart from the rest of life – precisely in order to be able to exercise power over it. [...] During all history the authority of art was inseparable from the particular authority of the preserve.* Berger, in ibidem, p. 25

imagem errante, no intercâmbio que advém da mobilidade em exposições itinerantes, é favorável na interdisciplinaridade e trocas culturais, pelo impacto de obras em outros contextos – quer no próprio país quer quando estas viajam ao estrangeiro –, traçando novas leituras nos interstícios das viagens e nos novos destinos, promovendo uma recontextualização da história individual da obra/imagem que, na modernidade, brecha o seu imobilismo e imutabilidade.

*Como uma sombra do sol, ou um reflexo num rio, a imagem 'escorre', desliza, colando-se totalmente aquilo a que se acrescenta. Ela 'ensopa' o real com o seu poder, dissolve-o na sua liquidez escorregadia, e o próprio escorrer abre o tempo, onde tudo decorre. É o correr da imagem que cria o tempo, e o humano transcorre nesse deslizar da imagem sobre o 'real', fazendo dele veículo de vida.*

José Bragança de Miranda

**C. alargamento**

**. viagens no corpo**



## **I. corpo e imagem**

1. corpo – o todo território e o fragmento
2. *ver, ver-se, ser visto* – o corpo interface entre o *eu* e o *outro*

## **II. corpo e pose**

1. pose e narrativa[s] – nudez e retórica
2. pose com / sem pose – corpo nu / corpo despido





## I. corpo e imagem

1. corpo – o todo território e o fragmento

2. *ver, ver-se, ser visto* – o corpo interface entre o *eu* e o *outro*



## 1. corpo – o todo território e o fragmento



Johann Georg Heck, 1851<sup>160</sup>

*O corpo é o tema constante dos pintores. O corpo-movimento, sem princípio nem fim.*

Álvaro Lapa

*O mais belo, precioso e resplandecente de todos os objectos.*

Jean Baudrillard

É impossível conceber a História da humanidade sem imagens humanas, e com estas as figurações do corpo. O corpo é a nossa presença no mundo, a nossa ligação com o mundo. Qualquer arte, ou obra de arte, envolve o corpo – por vezes o modelo, mas sempre aquele que cria a imagem e aqueloutro que a recebe, observando, escutando, em suma percebendo. Não existe, assim, um só corpo, mas tantos quantos os modelos, os criadores, os observadores e todos os corpos-outros que os receptores constroem enquanto sujeitos de recepção e no acto de interpretação, pois a individualidade de cada olhar imbui a imagem de um sentido que esta não possuía na sua origem tornando-se novo[s] corpo[s].

---

<sup>160</sup> Johann Georg Heck, in *Iconographic Encyclopaedia of Science, Literature, and Art*, 1851, fig. 1 [imagem 1].

As primeiras imagens do corpo humano, pinturas rupestres em achados arqueológicos, certificam a presença de pastores e guerreiros e exibem mulheres acompanhadas de animais em movimento. As grutas de Gönnersdorf, Pestillac, Planchard ou Perigord apresentam todas elas imagens femininas, e se bem atentarmos nas representações de Altamira ou Lascaux constatamos que estas são já retrato e auto-retrato porquanto auto-representação. Com a descoberta da agricultura, e a evolução dos mitos para uma religião metafórica, as personagens do panteão sagrado trazem a *Grande Deusa*, personificação da natureza, em translações da chuva e das sementes, imagens que mostram projectar-se, desde cedo, a concepção procriadora na arte. Os diversos materiais – da pedra ao marfim, osso ou metal – dão conta de símbolos religiosos e artísticos, atestando que as primeiras manifestações de religiosidade não foram dirigidas a uma figura masculina mas a um princípio feminino criador, representações da *Deusa-Mãe*, estatuetas que os arqueólogos chamaram de *Vénus*, correspondendo ao ideal de beleza de então. São figuras disformes, de volumosos ventres e seios, ou apresentando desenvolvidas vulvas, remetendo para a fecundidade, fertilidade e maternidade e alvitando a sensualidade [imagens 2 e 3]<sup>161</sup>.

A figura da *Deusa-Mãe* veio a desdobrar-se, iniciando-se com as primeiras representações escultóricas femininas, as *Vénus* paleolíticas – *Vénus de Brassempouy*, *Vénus de Vestonice*, *Vénus de Willendorf*, *Vénus de Lespugue* e *Vénus de Laussel*<sup>162</sup> – a que sucederam as *Vénus* do Neolítico<sup>163</sup>. Nestas imagens, o ónus da maternidade é por demais significativo do carácter sagrado atribuído por esses povos ao parto, indicando serem as sociedades pré-Indo-

---

<sup>161</sup> Membros atrofiados, vulva exposta, cabeça reduzida e generosas formas, a *Vénus de Hoble Fels*, a figura humana mais antiga até agora encontrada, descoberta numa gruta no sul da Alemanha, em 2008, foi esculpida em marfim de mamute, há mais de 35 000 anos, porventura pelos primeiros Homo Sapiens ou recuando ao Neandertal – imagens cf. H. Jensen, in *Jornal Le Monde*, 16 mai 2009, p. 17.

<sup>162</sup> *Vénus de Brassempouy* – estatueta em marfim, teria os lábios e olhos pintados, pois estes contêm vestígios de pintura. Encontrada em França, 1894, por Edouard Piette. Mede 3,5, tem cerca de 30.000 anos [imagem 4]. *Vénus de Vestonice* – estatueta em ossos pulverizados e lama cozida. Encontrada em Dolni Vestonice, Moravia, Checoslováquia 1924, por Absolon. Mede 11 cm, tem cerca de 26 000 anos [imagem 5]. *Vénus de Willendorf* – estatueta em calcário, que curiosamente não existe na região, colorido a ocre avermelhado. Encontrada na Áustria, 1908, por Josef Szombathy. Mede 11,1 cms, tem entre 22000 a 24 000 anos [imagem 6]. *Vénus de Lespugue* – estatueta em marfim de mamute. Encontrada em Des Rideaux, França, 1922, por Saint-Perier, tem cerca de 23 000 anos [imagem 7]. *Vénus de Laussel* – estatueta em calcário. Encontrada em Laussel, França, 1908, por Lananne e Buoysonnie, tem entre 22 000 a 25 000 ano [imagem 8].

<sup>163</sup> Para esta temática veja-se, entre muitos autores, Kenneth Clark, *The Nude – A Study in ideal Form*, Princeton, Princeton Press, 1972; Claudine Cohen, *La Femme des Origines: Images de la femme dans la préhistoire occidentale*, Paris, Heschel, 2003; Henri Delporte, *L'Image de la Femme dans l'Art Préhistorique*, Paris, Picard, 1993; Sandra Milledge Nelson, *Gender in Archaeology: Analyzing Power and Prestige*, Walnut Creek, Altamira Press, 1997; Luce Passemard, *Les Statuettes Féminines Paléolithiques dites Vénus Stéatopyges*, Nîmes, Teissier, 1983; e Patricia Rice, “Prehistoric Venuses: Symbols of Motherhood or Womanhood?”, in *Journal of Anthropological Research*, No. 37, 1982, pp. 402-414.

europeias matriarcais, seguidoras do culto da *Terra-Mãe* e com descendência matrilinear. Porém, desde a mulher Neanderthal, a mais antiga que se conhece, conquanto as diferentes manifestações de arte que nos chegam, e para cuja revelação contribuíram as descobertas mais recentes relacionadas com o Neolítico, a Pré-história é um campo vasto, onde tudo são indícios, tempo em que a vida da mulher e do homem se confundem. Embora a relevância destes achados, para repensar as representações do corpo, urge, hoje e sempre, recuar à sociedade grega, cujo corpo, tido como objecto sensorial e expressão de um pensamento estético, influenciou toda a cultura ocidental.

\*

O protótipo masculino e feminino da juventude idealizada advém, mais do que de qualquer outra civilização, da escultura grega – em terracota, bronze e mármore – vindo a Antiguidade tardia a interessar-se pela expressão do carácter e também da representação em várias fases etárias. Sendo deuses e heróis concebidos à imagem do humano, esta era uma relação de reciprocidade pois também os atletas e guerreiros, quais estátuas vivas, faziam um culto do corpo similar ao estatuário. As esculturas gregas, derivadas das egípcias – cujo jovem se apresentava de tronco nu mas de cintura e sexo cobertos, conforme a escultura funerária de *Nenkeheftka*, c. 2200 a.C. [imagem 9] –, enalteceram a beleza, no rosto e cabelos, e a robustez física – fazendo sobressair os músculos peitorais, braços e pernas vigorosas –, imbuindo o *kouros*<sup>164</sup> de mobilidade, mas não dotaram estas figuras de uma identidade<sup>165</sup>.

Este ideal estético reduzia o corpo humano e a sua personalidade a um *tipo*<sup>166</sup>, salvo se o escultor optava por a inscrever, como é o caso de *Kouros de Kroisos*, c. 530 a.C. [imagem 11], cujo epitáfio revela ainda a sua morte em combate. A estatuária viria a apresentar uma pose dotada de um maior realismo, conforme *O jovem Kritios*, séc. V a.C. [imagem 12], onde a atitude das pernas e o esboçar de um sorriso quebram a simetria estática, representando o humanismo então em vigor em Atenas<sup>167</sup>. A Antiguidade associava os atributos físicos aos

---

<sup>164</sup> Conforme Jenkins e Turner, *In the sixth century BC, the idea of manly virtue was encapsulated in the statue type known as a 'kouros', literally 'young man'. The basic form and its arithmetically calculated proportions were borrowed from Egypt. There, a common type was the kilted, standing, male statue with head and body arranged in frontal symmetry, arms held stiffly by the sides and legs parted with the weight resting on the back led*, in, Ian Jenkins & Victoria Turner, *The Greek Body*, London, The British Museum Press, 2009, p. 11.

<sup>165</sup> Para mais sobre o corpo nu, veja-se capítulo **C. II. 2. pose com/sem pose – corpo nu / corpo despido**.

<sup>166</sup> Veja-se, em jeito de exemplo, a escultura de atleta, *Jovem de Westmacott*, séc. I d.C., cópia em mármore do período romano, segundo original perdido grego, em bronze, de Polykleitos de Argos, c. 430 a.C. [imagem 10].

<sup>167</sup> Uma particular apetência e elogio da musculatura masculina, que espelha o vigor clássico, ocorre, mais tarde, em Géricault e os trabalhos de *Academia do homem* [imagem 13], corpos belos e esculturais, dotados de

morais e a excelência do corpo à honra e lealdade do atleta ou guerreiro para com a sua cidade. A constituição física reflectia, então, a ordem do mundo e a do indivíduo nele – proporções, harmonia e ritmo numa conjugação regendo a arte e a medicina –, conforme *Doryphoros*, c. 440-430 a.C., de Polykleitos de Argos [*imagem 15*]<sup>168</sup>. Equivalente ao *Kouros*, a representação da *Kore* surge na escultura feminina adornada de jóias ou drapejados. O vestuário feminino no quotidiano e festividades servia, paradoxalmente, de protecção do corpo ao olhar do outro<sup>169</sup>. Porém, o drapeado muito contribuía para a sedução. Quando o corpo era dotado de túnicas ou mantos de diáfanos drapeados, estes revelavam as formas feminis, ou parte do corpo desnudo, tendo presente o cariz sexual sobretudo no que refere a veneração da deusa do amor e sua corte de ninfas. Sexualidade e fertilidade coabitavam em frequente conluio, mesmo quando não atendiam ao prazer e erotismo.

Já na cerâmica, a mulher grega ocorre em temática orgíaca ou em contexto revelador de estatuto social elevado, remetendo para a permanência em espaço doméstico fechado, distinta do homem pela coloração da pele, numa palidez acentuada com cosméticos<sup>170</sup>. Estas representações denotam a inclusão social distinta do homem, pois a cidadã estava apartada da vida pública, da política e da guerra, restringindo-se as suas apresentações aquando de celebrações religiosas ou fúnebres<sup>171</sup>. Mediadora entre o terreno e o divino, a mulher grega tinha, todavia, grande conotação sexual, arquétipo de beleza excelsa ou deusa

---

uma virilidade romântica, rara em Oitocentos e quebrando as regras do decoro, optando sobretudo pelo meio corpo – conforme *Torso de perfil com braço erguido*, 1812 [*imagem 14*], apresentado ao *Concours de la Demi-Figure*, da École des Beaux-Arts, pose igualmente elegida por outros alunos.

<sup>168</sup> Reconstrução segundo cópia romana, para o qual se dizia que Polykleitos redigira um cânone de construção da escultura, à imagem do que era comum na arquitectura, *Every element, it was said, of Polykleitos' composition was constructed according to a precise set of measurements calculated to represent perfection. The sculptor even went so far as to write a treatise called the Kanon, explaining the statue*, cf. Jenkins & Turner, *op. cit.*, p. 14. A escultura de oposições binárias, numa simetria em *contrapposto*, terá sido provavelmente inspirada em *Lancellotti Diskobolos*, c. 450-440 a.C. [*imagem 16*], de Myron de Atenas, original em bronze do qual sobrevive cópia em mármore.

<sup>169</sup> *The minimal time they spent out of doors and the chaste covering of their bodies preserved women's pale complexions along with their reputations*, in *idem*, p. 20.

<sup>170</sup> *She had applied a good deal of white lead to her face, that she might seem fairer than she was, and some dye, so that she would look more flushed than was the truth*, transcrição/tradução de diálogo entre Isomaco e Sócrates, onde o primeiro narra como a sua mulher se maquilhava para lhe agradar – o que todavia Isomaco não aprovava pois defendia a beleza natural –, segundo o manual para uso da senhora de família, *Oikonomikos*, de Xenofonte, in *ibidem*, p. 20.

<sup>171</sup> A este propósito, consideram ainda Jenkins & Turner, *On the west, north and south friezes participants in the procession of the Panathenaic festival are all men: mounted horsemen, charioteers, elders, musicians, pitcher-bearers, tray-bearers and figures leading animals as sacrificial victims. On the east frieze, however, where the procession approaches the seated gods, it is led by girls or women*, in *ibidem*, p. 18. Sendo o corpo pensado de forma guerreira, operária e devota, é de considerar como a religião também dominava as representações do corpo.

Para mais sobre a mulher na antiga Grécia, nomeadamente a serva, a *pallake*, a *heterai*, e também as diferenças entre esta e a mulher espartana, veja-se capítulo **D. II. 1. estesia do festim – reclinção no entrosamento cultural e da convivência**.

de apetites insaciáveis, o que é manifesto nos mitos. Segundo Sócrates, que associava o belo ao bom, o modelo de beleza feminino era muito difícil de encontrar, pelo que o modelo perfeito apenas resultava da conjugação de atributos de várias, sendo o *ideal* uma montagem/colagem<sup>172</sup> – conforme Zeuxis, pintor do século V a.C., que para pintar Helena escolheu como modelos as cinco mais belas jovens da cidade de Croton.

Clássica nas proporções e harmonia do rosto, seios e drapejado, *Vénus de Milo* [imagem 17], breve se tornou a *magnum opus* da estatuária. Descoberta na ilha de Milo, em 1820, daí lhe advindo o nome, e peça do acervo do Museu do Louvre, a sua autoria nunca foi aclarada. Fontes antigas apresentam diferentes versões, apontando para Praxíteles ou eventualmente, como considera o Louvre que a abriga, uma obra do período helenístico provavelmente datada do final do século II a.C., aquando da decadência da tradição grega, recuperando elementos clássicos de estilos anteriores, aventando a autoria de um artista das escolas de Rodes ou Pérgamo<sup>173</sup>. Havendo-se cristalizado como *Vénus*, sem que esta identificação esteja todavia documentada<sup>174</sup>, proliferou em cópias e reproduções em múltiplos medium e na literatura, circulando em todo o século XIX<sup>175</sup>, atendendo a um público de massa e sobretudo enquanto objecto idealizado de desejo<sup>176</sup>. A sua *pele* marmórea e corpo delicado atraem, mas também a fragilidade que advém dos membros decepados, o mistério da parte ausente.

---

<sup>172</sup> Conforme Sócrates em diálogo com Parásio, relatado por Xenofonte, “*when you copy types of beauty, it is so difficult to find a perfect model that you combine the most beautiful details of several, and thus contrive to make the whole figure more beautiful*”, cit. in ibidem, p. 21.

<sup>173</sup> Para esta temática, veja-se Gregory Curtis, *Disarmed: The Story of the Venus de Milo*, London, Vintage Books, 2004. Outras *Vénus*, de membros completos, porventura algumas delas anteriores, podem aliviar a figura original da *Vénus de Milo*. Essas similaridades parecem apoiar a ideia de uma descendência clássica, sendo, possivelmente, uma *Venus Victrix* trazendo entre mãos o escudo de Marte em alegoria ao fim da guerra pelo amor. Para mais sobre *Vénus*, veja-se capítulo **C. II. 1. pose e narrativa[s] – nudez e retórica**.

<sup>174</sup> Alguns autores sugerem a eventualidade de se tratar de Anfitrite, entidade venerada em Milo, cf. Rachel Meredith Kousser, *Hellenistic and Roman Ideal Sculpture: The Allure of the Classical*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 32-34.

<sup>175</sup> Veja-se baixo-relevo em bronze de Dominique Molknecht, em Conde-sur-Noireau, Normandie, França, 1844 [imagem 18], representando *Vénus* e Dumont d'Urville (1790-1842), o explorador francês que se deparou com a escultura descoberta por um camponês e que assegurou fazerem os braços parte da peça.

Para mais, consultámos John Dunmore, *From Venus to Antarctica: The Life of Dumont d'Urville*, New Zealand & London, Exile Publishing, 2010.

Relativamente às numerosas reproduções, nomeadamente as que decorreram da propaganda francesa, atendemos a Elizabeth Prettejohn, “Reception and Ancient Art: The Case of the Venus de Milo”, in AA VV, *Classics and the Uses of Reception*, Edição de Charles Mantindale & Richard Thomas, Oxford, Wiley-Blackwell, 2006, pp. 236-238.

<sup>176</sup> Para *Vénus*, enquanto modelo primeiro do desejo, detivemo-nos em Katie Scott & Caroline Arscott, *Manifestations of Venus: Art and Sexuality*, Manchester, Manchester University Press, 2000.

Corpo amputado feminino mais célebre da Antiguidade<sup>177</sup>, a história-trajecto do corpo pleno ao corpo fracturado foi muito determinante no gosto moderno pelo fragmento<sup>178</sup> – enigma do fragmento perdido que, já no século XX, influenciou artistas como René Magritte [*imagem 19*]; Frank Dobson [*imagem 20*]; Salvador Dalí [*imagem 21*]; ou, no contexto nacional, Francisco Simões [*imagem 22*].

\*

As relações com o passado, recuando à Antiguidade enquanto parte da tradição ocidental, muito presentes no pensamento europeu, despertam, nos finais de Setecentos, uma espécie de crise perante a grandeza desta herança e a presença da sua dominância. O conceito do corpo como medida de todas as coisas veio perdendo crédito quando o Universo ultrapassou os limites concebidos, primeiro passo para que o ser humano compreendesse a sua exiguidade e com esta a representação do mundo e do indivíduo aquém das regras de proporção. É nesta percepção da importância da dimensão humana na escala do Universo que soçobram os cânones do corpo e se iniciam trabalhos irreverentes que depõem o ideal e se centram nas metamorfoses do corpo, nomeadamente o corpo-fragmento. Com *O artista em desespero perante fragmento do passado*, 1778-1779, de Johann Heinrich Füssli [*imagem 23*], fragmento vestígio enquanto sobrevivência – que retrata a inanição do artista na sua pequenez, quedando-se em desalento e nostalgia perante o passado e a sua inequívoca perda –, nasce uma nova imagem do moderno, a da magnitude de ontem presente com todo o vigor ainda no fragmento, que se torna alegoria<sup>179</sup>.

A Revolução Francesa, que ocorreria dez anos depois, em 1789, veria o fragmento não como uma perda, mas o testemunho simbólico da destruição de um passado que, pela repressão, urgia ser anulado ou reduzido a escombros. Muitos foram os actos de vandalismo então praticados, tudo indicando ter a Revolução tomado a dissolução, e

---

<sup>177</sup> Segundo Paul Carus, a mutilação terá ocorrido aquando do surgimento do Cristianismo, em consequência da destruição de ídolos pagãos, cf. Paul Carus, *The Venus of Milo: An Archaeological Study of the Goddess of Womanhood*, Chicago & London, The Open Court Publishing Co., 1916, pp. 52-61.

<sup>178</sup> Conforme Maliévitch, *Vénus é ícone imprescindível, uma bagagem desnecessária para a modernidade*, in Kazimir Maliévitch, *Dos Novos Sistemas na Arte*, São Paulo, Hedra, 2007, p. 71.

<sup>179</sup> É com esta imagem que Linda Nochlin abre *The Body in Pieces, the fragment as a metaphor of Modernity*, 1994. *So devastated is the artist by this loss that he cannot even see; he is represented as self-blinder [...] The heroic energy of the past is evoked by the eloquent modelling of the individual toes [...] contain such monumental and expansive grandeur even in its ruin [...] the vast scale of the antique fragment in relation to the pathetic smallness of the foreground figure*, in Linda Nochlin, *The Body in Pieces, the fragment as a metaphor of Modernity*, London, Thames & Hudson, 2001, p. 7.

Atente-se que já Michelangelo revolucionara os preceitos, considerando o fragmento completo enquanto parte sobrevivente, o que muito diz da sua modernidade à época.



inerente fragmentação, como estratégia, pensando o impacto visual como afirmação e recrutamento em favor da mensagem a veicular<sup>180</sup>. Todavia, este esboroamento de imagens promoveu a produção de novas imagens – conforme Jacques Bertaux, *Destrução da estátua de Luís XIV*, 1792 [imagem 24]; a mutilação, enquanto orgulho pátrio, na tela anónima *Devoção ao próprio país*, c. 1794 [imagem 25]<sup>181</sup> ou *O guarda suíço no Louvre*, 1819, de Géricault [imagem 28] –, imagens que não se apresentam como alegoria, mas sobretudo testemunho histórico, assim como os corpos desmembrados e amputados, os anti-heróis de Géricault após a derrota de Napoleão<sup>182</sup>.

Em 1989, o Grand Palais, Paris, apresentou a instalação *Révolution Française et l'Europe*, uma colagem gigante de fragmentos das estátuas equestres de Luís XIV, Luís XV e Henrique IV e busto de Luís XVI, que faceava a gravura de Jacques Bertaux, realizada por François Girardon, 1792, e um pé, fragmento da estátua de Luís XIV<sup>183</sup>. De igual modo, no ano seguinte, o Musée d'Orsay levou a cabo a exposição *Le corps en morceaux*, procurando compreender o corpo através do fragmento, o corpo em memória e em reconstituição pelo espectador<sup>184</sup>. A constatação desta nostalgia do Passado e o impacto que teve numa

<sup>180</sup> Dès 89, la conscience révolutionnaire est cette illusion de vaincre un Etat qui déjà n'existe plus, au nom d'une coalition de volontés bonnes et de forces qui figurent l'avenir. Dès l'origine, elle est une perpétuelle surenchère sur l'histoire réelle, comme si elle avait pour fonction de restructurer par l'imaginaire l'ensemble social en pièces, cf. François Furet, in François Furer, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 48-49.

Para uma visão mais geral, atendemos a Daniel Arasse, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, 1987.

<sup>181</sup> A propósito das imagens sobrevividas da Revolução Francesa – conforme *Devoção ao próprio país* – Nochlin fala ainda da fragmentação-sacrifício, onde *a hero so welfare of the nation that he has literally, in a modernized 'exemplum virtutis', given His arm for it in battle [...] The arm itself, painted with a high degree of naturalism [...] in his macabre isolation, it looks back to the holy relics of saints*, cf. Nochlin, *op. cit.*, p. 14. Este braço decepado [imagem 26], cuidadosamente envolto em alvo linho, orgulho da dádiva à Pátria, não é todavia o mesmo que se encontra em *Guernica* [que adiante abordaremos], símbolo de resistência do povo que, surpreendido pela destruição, é, pela primeira vez na História, o retrato do cidadão civil indefeso [imagem 27].

<sup>182</sup> Segundo Nocklin, *In the post-Revolutionary generation of artists, it is Géricault who most violently exploits the message of castration implicit in the representation of the fragmented, or wounded, male body [...] Napoleonic anti-heroes, whose bodies are quite literally 'in pieces' – broken, amputated – serve to remind us that there are times in the history of modern representation when dismembering human body exists for the viewer not just as a metaphor but as an historical relity*. in idem, pp. 16-17, acrescentando que *Such imagery would be unthinkable without the memory of Revolutionary violence*, in ibidem, p. 16.

Para mais sobre Géricault, no que concerne esta temática, veja-se Athanassoglou-Kallmyer, “Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold” in *The Art Bulletin* No. 74, December 1992, p. 614.

<sup>183</sup> Para esta exposição, consultou-se o catálogo Jean-René Gaborit, *La Révolution Française et l'Europe, 1789-1799*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 16 mars-26 juin 1989. Relativamente ao pé fragmento, presente nesta exibição, refere Linda Nochlin, *a single, beautiful modelled foot from this colossal sculpture, as eloquent in its isolation*, Nochlin, in ibidem, p. 9.

<sup>184</sup> Para a mostra desta exposição, realizada de 5 de Fevereiro a 3 de Junho de 1990, consultou-se Anne Pingeot, *Le Corps en Morceaux*, Paris, Musée d'Orsay, 1990. No que reporta esta temática, veja-se ainda Albert Elsen, “Notes on the Partial Figure” in *Arteforum* 8, November 1969, pp. 58-63.

Este fragmento estético remete-nos para as imagens de guerreiros da Antiguidade – conforme *Guerreiro moribundo*, c. 480 a.C. [imagem 29], ou o guerreiro representado na Estela de Dexileos, séc. IV a.C. [imagem 30] –

sucessão de *modernidades*, bem como a produção de novas imagens sobre as imagens primeiras assentes no fragmento sobreviventes, faz-nos ponderar a pertinência de, neste percurso rumo à pose, nos debruçarmos sobre o corpo-fractal. Seguiremos, conforme a metodologia que nos rege, numa viagem não cronológica, mas antes avessa a diacronismos, pois que com afinidades e inevitabilidades associativas nos cruzaremos, no que não se trata de um *desvio* ao nosso tema, mas de um meio para a compreensão do que consideramos decisivo – a reminiscência da pose, a espontânea inferência do seu todo na parte.

A imagem corpo-fractal, desconstrução associada ao corpo mutilado, viria a manifestar-se nos artistas neoclássicos e românticos, seguindo-se os impressionistas e movimentos consequentes, metamorfose que procede da urgência de uma nova essência das representações artísticas do corpo, princípio da modernidade<sup>185</sup>, sendo *A origem do mundo*, de Courbet, 1866, [imagem 31] porventura o corpo-fragmento mais controverso<sup>186</sup>. Com os impressionistas, a fragmentação surge nos corpos urbanos parciais inscritos no movimento, paisagem e vida quotidiana das cidades ou convivência em retiros no campo, uns e outros segmentados na superfície da tela. Degas, Caillebotte, Monet, Manet, Cassatt ou Morisot e, mais tarde, Renoir [imagens 32-37], experienciam o mundo moderno, onde o fragmento se tornou a grande metáfora.

---

, nobres na sua derrota e anatomicamente irrepreensíveis [Para mais sobre esta temática, veja-se capítulo D. II. 1. **estesia do festim – reclinção no entrosamento cultural e da convivência**] urgindo, porém, distinguir entre o fragmento/sobrevivência do passado e o corpo mutilado.

No que refere a mutilação, relembrem-se as inúmeras imagens de *Salomé e a cabeça de São João Baptista*, dos artistas Masolino da Panicale, 1435; Sandro Botticelli, c. 1488; Andrea Solário, 1506-07; Lucas Cranach, o Velho, 1509-10; Bernardino Luini, sd, séc. XVI; Caravaggio, 1609-10; Leonaert Bramer, c. 1630; Guido Reni, 1639-40; Carlo Dolci, 1665-70; Onorio Marinari, c. 1680; Giovan Gioseffo dal Sole, c. 1690; ou Mattia Pretti, sd, séc. XVII, entre tantas mais.

A propósito da mutilação a um nível inconsciente, como o caso do auto-retrato de van Gogh, 1889, esta apresenta-se, segundo Nochlin, *as a potent metaphor of sacrifice*. Evocando Bataille [Georges Bataille, “Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vicent Van Gogh”, in *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, pp. 61-72], Nochlin diz *Decapitation – any self-mutilation for that matter – is, for Bataille, the necessary precondition for any artistic undertaking [...]. Bataille’s interpretation of Van Gogh asserts that self-mutilation inspires rather than diminishes creation*. E, citando ainda Carolyn Dean [Carolyn Dean, *The Self and Its Pleasures: Bataille, Lacan, and the History of the Decentered Subject*, New York, Itaca & London. Cornell University Press, 1992, pp. 232-234], acrescenta *is is the gesture that [for Bataille] separates the painter who makes a contribution to art history from the painter who, like Van Gogh, paints the bloody myth of human experience*, Nochlin, in ibidem, pp. 49 e 51.

<sup>185</sup> Relativamente ao conceito de Modernidade, diz Baudelaire, *ce quelque chose qu’on nous permettra d’appeler la modernité; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l’idée en question [...]. La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable*, sendo que *Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien*, cf. Charles Baudelaire, “La Modernité”, cap. IV, in *Le Peintre de la Vie Moderne*, 1859 – ensaios publicados em três artigos de Le Figaro – 26 et 29 novembre e 3 décembre 1863 [foi consultada a edição online in baudelaire.litteratura.com].

<sup>186</sup> Para este tema, detivemo-nos em David Frisby, *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge, Polity Press, 1985, pp. 38-108, em particular pp. 40-41 e p. 70.

Atente-se no espaço e corpo fractais em Degas [*imagens 38 e 39*] e particularmente em Caillebotte [*imagem 40*] de enfoque quase fotográfico pela exactitude das personagens e perspectiva peculiar dos grandes *boulevards*. Embora apreciado pelo sector mais conservador, o que lhe era de agrado, Caillebotte muito contribuiu para modificar o olhar impressionista pelo modo como inscreveu as suas figuras, fazendo o espectador olhar para além da aparência dos protagonistas, focando-se nestes perante a grandiosidade do espaço exterior que contemplam – conforme *Homem à janela*, 1976, que adiante analisaremos. Sendo Manet quem abrisse esta porta<sup>187</sup>, observe-se como em *Retrato de Zola*, 1868 [*imagem 41*], Manet insere, em detalhe na parede do quarto [*imagens 42 e 43*], a sua *Olympia*, 1863, havendo procedido a cortes na imagem que lhe extraem sensualidade<sup>188</sup>. Já em *Baile de máscaras na ópera*, 1873, na parte superior da tela, o corte ausenta o corpo deixando visíveis apenas as pernas [*imagem 44*], corte que nos remete para a fotomontagem, colagem de cartões-de-visita, de Eugène Disdéri – *Pernas e pés de bailarinas na Ópera*, c. 1860 [*imagem 45*]<sup>189</sup>.

<sup>187</sup> Linda Nochlin considera ser Edouard Manet o pintor que, neste período melhor aborda o corpo em peças nessa construção de modernidade – *There was one painter, associated with the Impressionist movement though never formally part of it, for whom the body in pieces assumed a more literal and yet more complex in the construction of modernity – and pictorial modernism – and that was Edouard Manet. Cropped compositions, compositions with fragmented figures, appear in Manet's work throughout his career and constitute a major characteristic of this style.* e dá como exemplo, *Música nas Tuileries*, 1862 [*imagem 30*], onde *he slices off part of this own figure and the left margin. In 'O velho músico' of the same year [imagem 31], he cuts off half of the figure of the old Jew with the right-hand margin*, Nochlin, in *ibidem*, pp. 30-31

Já Mallarmé, em *Les impressionnistes et Édouard Manet*, estudo do contexto em que ocorre o movimento Impressionista, destaca Manet entre os demais pintores, considerando porém a revolução provocada por Courbet, *vers 1860, une soudaine lumière, et durable, se mit à briller lorsque Courbet commença à exposer. Ses oeuvres coïncidaient alors jusqu'à un certain point avec un mouvement qui s'était fait jour en littérature, auquel s'attacha le terme de réalisme*, in Stéphane Mallarmé, “Les impressionnistes et Édouard Manet”, in *Écrits sur l'art*, Paris Garnier-Flammarion, 1998, p. 308.

Conhecidos como os *intransigeants*, antes de serem denominados *impressionistas*, a primeira exposição teve lugar de 15 de Abril a 15 de Maio 1874, no Boulevard des Capucines, organizada pela Société Anonyme des Artistes Peintres e provocou uma ruptura na história da arte – *Nous voici devant l'une de ces crises inattendues comme il s'en produit en art. Étudions-la en son état actuel et dans ses perspectives d'avenir, en faisant un effort pour dégager l'idée*, Mallarmé, in *idem*, p. 307.

O primeiro artigo de Mallarmé sobre Manet – *Le jury de peinture pour 1874 et M. Manet* in *Renaissance littéraire et artistique*, 1874 – contribuirá igualmente para o reconhecimento de Mallarmé – que não era um *salonnier* – pelo seu rigor, como crítico de arte.

Outras citações do autor ocorrem também em Laure Helms, “Pour Manet: defense et illustration d'un refusé”, in *Les Cahiers Stéphane Mallarmé*. Bern. Peter Lang SA, 2004, pp. 110-111.

<sup>188</sup> Conforme Linda Nochlin, o corte foi feito ausentando o gato preto, e a sua inerente perversidade no original, assim apresentando uma *Olympia* menos sexual – *the 'Olympia' within the painting, that has been altered. Not only do the eyes of the reproduced Olympia swerve towards the sitter as though in gratitude for his defense of her reputation, as Theodore Reff pointed, but the margin of the photograph of the painting has been cropped on the right immediately against the body of the black cat, which had stood out with such memorable perversity in the original. The cropping here is a way of making the Olympia in the Zola portrait more modest, less sexually charged, in the presence of her knight-at-arms.* in Nochlin, *ibidem*, p. 33 [para a referência a Theodore Reff, atendemos a Theodore Reff, “Manet's Portrait of Zola”, in *Burlington Magazine*, January, 1975, p. 41].

<sup>189</sup> Nochlin refere ser a tela *Baile de máscaras na Ópera*, 1873, *one painting by Manet in which all the complex, and often contradictory, significations of the crop, the cut, and the fragmented figure in relation to the representation of modernity and the construction of modernism as a style are laid [...] Here, we are confronted not only with a crowd of Parisian men-of-the-world,*

As pernas cortadas em Manet, do mesmo modo que as de bailarinas de Disdéri, podem ser avaliadas como *fetish*, dado ser *perna de mulher*<sup>190</sup> – fetichismo muito relevante em meados de Oitocentos –, parte do corpo que remete para um atractivo sexual mais acentuado pela ausência de rosto<sup>191</sup>, metáfora ainda da boémia e *facilidades* associadas então aos eventos mundanos, suas frequentadoras e atrizes do palco, conforme Manet [*imagem 48*] ou Degas [*imagens 49 e 50*], e que contrasta com a seriedade que Degas apresenta na sua série de bailarinas [*imagens 51-53*]. No que refere *O Bar nas Folies-Bergère*, 1882 [*imagem 54*], o corpo – cabeça e tronco – em primeiro plano, e os vários desdobramentos do ambiente de convívio e prazeres mundanos, em reflexo esfumado no espelho por trás da figura<sup>192</sup> com outros corpos fragmentados em resultado desse mesmo corte no espaço, revelam-se uma opção estética do artista, metáfora da modernidade conforme com a fotografia cujas frames registam a experiência casual do olhar que capta o que os olhos alcançam num simulacro de realidade.

Em Degas, *No Teatro*, 1880 [*imagem 55*], e *No Ballet, mulher com leque*, 1883 [*imagem 56*], as relações entre as figuras são completadas pelo espectador, que se revê num outro espectador presente na tela, perfazendo a narrativa enunciada pelo artista que opta pelo corte da figura. Nestas telas, o espectador real projecta-se no espectador intradieético – mais concretamente espectadora, pois que, em ambas as telas, se trata de mulher dada a subtil presença do elegante leque<sup>193</sup>. Já em *Nana*, 1877 [*imagem 57*], Manet apresenta a

---

*and dominoed and costumed women, but also wib, at the left, half a Punchinello, and, at the top, a female torso, a female leg and a sash hanging over the balcony.* in Nochlin, *ibidem*, p. 36-37; acrescentando, *To paraphrase the painter's friend Mallarmé [...], the artist here discovered a new 'manner of cutting down pictures' so that the frame has 'all the charm of a merely fanciful boundary, such as the view I would see if I framed my eyes with my hand at any given moment'.* *ibidem*, p. 37 [para a referência a Stéphane Mallarmé, cujo ensaio foi originalmente publicado no magazine inglês *Art Monthly Review*, 1876, consultámos Jean Harris, “A Little-Known Essay on Manet by Stéphane Mallarmé”, in *The Art Bulletin* 46: 561, December 1964].

Para mais sobre *O Baile de máscaras na Ópera*, detivemo-nos em Linda Nochlin, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, London, Thames and Hudson, 1991, pp. 75-94.

<sup>190</sup> *the fact that these are 'women's' legs, not men's, is of great significance, since the male fragmented leg obviously signifies very differently from the female one,* in Nochlin. *The Body in Pieces, The fragment as a metaphor of Modernity*, *op. cit.*, p. 38.

Para mais sobre o fetichismo da perna feminina em Oitocentos, atendemos – num estudo eficaz sobre as pernas da Condessa de Castiglione – a SOLOMON-GODEAU, Abigail. *The Legs of the Countess*, in *October*, No. 39, Winter 1986, pp. 65-108; e para o *fetish* em geral, atentámos em Emily Apter, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*, Ithaca & New York, Cornell University Press, 1991, e considerámos as inúmeras imagens fotográficas de Helmut Newton, desde as fotos de modelos como as mais surrealistas tais que *Pernas chegando a casa*, c. 1978 [*imagem 46*].

<sup>191</sup> Estas pernas estão declaradamente distantes da irreverência das pernas do contemporâneo Francisco Ortega, em elogio da ancensão do utilitário ao sagrado de Duchamp, *A Vénus de Duchamp*, 2010 [*imagem 47*].

<sup>192</sup> Para mais, consultámos Linda Nochlin, “Manet’s Masked Ball at the Opera”, in *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, *op. cit.*, pp. 75-94.

<sup>193</sup> Conforme Linda Nochlin, *It is precisely the social and psychological 'distance' between the dancer on stage and the elegant spectator in the box that is at once elided and at the same time evoked by the formal echoing of the semi-circular shapes that blind*

relação fortuita que o observador – personagem masculina intencionalmente cortado na superfície da tela – enceta com a figura feminina num sentido explicitamente erótico-voyeurista. Um observar que contrasta com o que Cassatt traz em *No camarote*, 1878 [imagem 58] onde a figura fragmentada se apresenta imbuída de idoneidade e os corpos observados estão ausentes da narrativa.

Conforme Marx e Engels, este corpo *moderno* inscreve-se numa dinâmica do corpo desintegração, inerente ao sistema capitalista da sociedade burguesa. Debruçando-se sobre a observação das várias opressões sociais ao longo da História da Humanidade, *Das Kommunistische Manifest* considera a burguesia, embora revolucionária e demolidora dos poderes monárquico e monástico, como a nova classe opressora<sup>194</sup> que, fomentando a competição através da liberdade económica, deteriorou as relações pessoais e humanas ao fazer do trabalhador um mero instrumento ao serviço da economia, da industrialização e da tecnologia e subjugado ao consumo.

*Guernica*, 1937 [imagem 59], de Picasso, apresenta-se como simbolismo do desaire no corpo-fragmentação<sup>195</sup> na arte europeia. A obra, em feição de panfleto, traz a guerra, cuja notícia Picasso lera nos periódicos, para o que remetem o negro, cinza e branco. Tela sofredora, vida e morte surgem na ambivalência das fontes de luz – a eléctrica, mais agressiva, a par da do candelabro, afável [imagem 63, detalhe 1]. Não há na narrativa qualquer energia ou valentia da guerra, mas o terror e a desgraça. Todas as personagens, humanas e animais, experimentam a chacina, dominadas pela incredibilidade, pânico e dor – o touro, símbolo da garra espanhola, apresenta-se desprovido de pujança [imagem 63, detalhe 2]; o cavalo, caso central, alegoria do povo inocente, aduz nas suas narinas a caveira, símbolo da morte [imagem 63, detalhe 3]; a mãe, com o filho morto nos braços, evoca a *pietá* [imagem 63, detalhe 4]; a flor delicada na mão do soldado tombado, lastro de esperança [imagem 63, detalhe 5]; e o

---

*them in fortuitous connection. This refusal of conventional psychological connection, of traditional narrative, constitutes for us an essential part of Degas' modernity, his making new*, in Nochlin, *The Body in Pieces, The fragment as a metaphor of Modernity*, op. cit., p. 43.

Nochlin cita Degas, *I want to show things as they have never been seen before*, in idem, p. 43, sg. Theodore Reff, “The Chronology of Degas’s Notebooks”, in *Burlington Magazine*, December 1965, p. 614.

<sup>194</sup> Segundo Karl Marx, *All fixed, fast-frozen relations, with their train of ancient and venerable prejudices and opinions, are swept away, all new-formed ones become antiquated before they can ossify. All that is solid melts into air, become antiquated before they can ossify. All that is solid melts into air, all that is holy is profaned and men at last are forced to face [...] the real conditions of their lives and their relations with their fellow men*, in Karl Marx & Friedrich Engels, *Communist Manifesto* [no original, *Manifest der Kommunistischen Partei*, 1848], citado in Berman Marshall, *All That is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, New York & London, Simon and Schuster & Verso, 1983, p. 21.

<sup>195</sup> Veja-se como em *Guernica*, Picasso, 1937, os elementos figurativos remetem iconograficamente para Rubens [imagem 60] –, onde se encontra a mesma mulher de braços erguidos em desespero [imagem 61 e 62].



braço decepado segurando a espada quebrada, apresenta-se em sinal de resistência [imagem 27]. Trata-se de um corpo fragmentado não traz o elogio da festa ou da beleza, mas a desolação e o pânico, assim como em consequência da Revolução Francesa se assistira aos dois fragmentos particulares, o fragmento, parte do todo, em consequência da destruição de símbolos aristocráticos e o corpo mutilado em resultado da revolução.

\*

No que respeita a escultura, onde o fragmento é fortemente objecto de estudo, não poderemos ignorar quanto Rodin, rasgando as fronteiras do realismo mas distante do abstraccionismo, foi mestre na arte fragmentária, conforme *A Mão de Deus*, modelado cerca de 1896 [imagem 64]<sup>196</sup>, da qual foram realizadas várias versões em mármore e bronze. E não podemos igualmente desprezar quanto o fragmento da Antiguidade, particularmente o torso, influenciou artistas como Magritte [imagem 65] ou, em jeito de natureza-morta, Fantin-Latour [imagem 66], Van Gogh [imagem 67] ou Matisse [imagem 68]. Na modernidade, o fragmento ocorre no corpo grupal por exemplo em Magdalena Abakanowicz – *Noventa e cinco figuras da multidão de mil e noventa e cinco figuras*, 1998-2000 [imagens 69 e 70] –, artista de voz individual, cujos corpos decapitados e torsos móveis na sua imobilidade desafiavam e intimidam, enunciando uma *vida* que palpita sob a *pele*, actuando sobretudo numa acção cerebral sobre o espectador enquanto agente que comunga da energia desse corpo de massas<sup>197</sup>.

Relativamente à obra de Francisco Simões, que tomamos como caso português contemporâneo, as mulheres de cariz grego – embora as influências maneiristas dado o alongamento anatómico – remetem, nas suas cabeças com/sem rosto, para as formas simples e minimalistas de Brancusi, fundador, com os seus trabalhos abstractos, da escultura moderna [imagens 71-74] – imagens de que Man Ray, referência nos movimentos Dadaísta e Surrealista, faz a síntese em *Preto e Branco*, 1926 [imagem 75]<sup>198</sup>. Este gosto, despoletado desde que, em 1913, Brancusi se confrontou com máscaras africanas aquando da visita ao British Museum, apresenta-se como estudos do tema totémico cabeça/máscara, mas já livres das referências tribais que permeavam os seus primeiros exemplares realizados

---

<sup>196</sup> Para o caso Rodin-fragmento, atendemos a Albert Elsen, *The Partial Figure in Modern Sculpture: From Rodin to 1969*, Baltimore, Baltimore Museum of Arte, 1969-70.

<sup>197</sup> Para mais sobre o fragmento remissão intencional para o todo, nomeadamente a pose reclinada, objecto deste estudo, veja-se capítulo **C. II. 1. pose e narrativa[s] – mudez e retórica**.

<sup>198</sup> A posição da cabeça, remetendo para o corpo reclinado, foi ainda mote do hiper-realista Ron Mueck com a sua escultura, auto-retrato de dimensões monumentais, *Máscara II*, 2001 [imagem 76].

em madeira. Os vários trabalhos partiram do retrato encomendado pela Baronesa Renée-Irana Frachon, em 1909, sendo o primeiro em pedra e mais figurativo, vindo as versões posteriores em bronze de *Musa adormecida*, 1909-10 [imagem 72], em que o modelo desaparece para se tornar *musa*, a esmorecer olhos, boca e nariz, até à sua forma mais primitiva, uma imagem da natureza da essência feminina. Os trabalhos passam pelo despojamento total do rosto, sendo de notar a metamorfose que encaminha para a abstracção geométrica, mais se aproximando do cubismo no despojamento do rosto em *Princípio do Mundo*, 1916 [imagem 73] – conforme o próprio, *Simplicity Is Complexity Resolve*.<sup>199</sup>

Nesta *parte pelo todo*, urge evocar Rodin [imagem 77] e Medardo Rosso [imagem 78], que, enquanto introdutores do Impressionismo na escultura, produziram trabalhos inovadores, como as figuras de cariz já realista em Rosso, onde a desmaterialização da tridimensionalidade decorre dos focos de luminosidade sobre a peça. Porém, embora a mestria simbólica destes, e ainda que Géricault seja deveras perturbador com *Cabeças decepadas*, 1818 [imagem 79], que as inúmeras telas de Salomé e cabeça de São João Baptista<sup>200</sup> ou Judith e a decapitação de Holofernes<sup>201</sup> alarmem falando copiosamente de *poder*, e que Dali haja evocado o poder da beleza do rosto e perfeita anatomia da cabeça de *Vénus* em *Cabeça otorrinológica de Vénus*, 1931 [imagem 80], é porém *Medusa a cabeça* mais poderosa da História da Arte.

Fragmento-poder, Medusa, a górgona cuja imagem se encontra no *Aegis*, escudo da deusa Atena, à qual assistia, decora inicialmente os templos gregos a essa dedicados, de modo a afastar o mal assustando os maus espíritos, encontrando-se em inúmeros outros espaços da Antiguidade sejam templos de Artemisa, templos helenísticos de Apolo, séc. [imagem 81] ou um *Tepidarium* romano [imagem 82]. Para a psicanálise, Medusa é, ainda hoje, e conforme Freud<sup>202</sup>, *supremo talismã, que fornece a imagem da castração, associada na mente da*

---

<sup>199</sup> Para mais, veja-se AA VV, *Brancusi New York – 1913-2013*, New York, Assouline, 2014.

<sup>200</sup> Conforme *nota 184* deste capítulo.

<sup>201</sup> Judith e Holofernes foi temática apreciada por inúmeros artistas como Sandro Botticelli, 1472; Andrea Mantegna, 1495; Giorgione, 1504; Tiziano, 1515; Lucas Cranach, o Velho, 1530; Fede Galizia, 1600; Adam Elsheimer, 1602; Caravaggio, 1607; Eustache Le Sueur, 1616; Peter Paul Rubens, 1616; Artemisia Gentilsechi, 1610, 1612 e 1620, Guido Reni, 1625; Elisabetta Sirani, 1650 e 1658, muito particularmente nos mestres de Seiscentos mas retomada também por Francisco de Goya, 1819-1823, ou Gustave Klimt, 1901.

<sup>202</sup> Sigmund Freud, *Das Medusenhaupt*, obra publicada postumamente, em 1940. Deve-se ao psicoanalista James Strachey (1887-1967) a tradução, do alemão para o inglês, da obra de Freud que parcialmente consultámos – James Strachey, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, London, Vintage, 1999.

*criança à descoberta da sexualidade maternal, e sua negação*<sup>203</sup>, o que, à época, suscitou inúmeras críticas. Associando-se simbolicamente ao medo, oscilando entre o horrendo e o belo, várias são as interpretações pós-Freud, numa transversalidade que a faz ressurgir ao longo dos tempos na escultura – conforme *Perseu e Medusa*, 1545-54, de Benedito Cellini [imagem 83] ou *Perseu com cabeça de Medusa*, 1806, do neoclássico Antonio Canova, puro herdeiro dos mestres da Antiguidade [imagem 84] – e também na pintura e literatura. No século XX, os estudos feministas adoptaram-na como semblante da sua indignação e ira<sup>204</sup>, tão bem expressas em *Cabeça de Medusa*, 1597, de Caravaggio [imagem 85], e na publicidade ressurgiu associada à marca Versace que a elege como seu logótipo [imagem 86]. Mito ritualista, o poder de Medusa não reside no corpo pleno, sensual ou atractivo, mas na sua *parte*, a cabeça, que existe sem um corpo escusado e inútil, advindo-lhe poder após ser decapitada por Perseu.

O corpo fragmentado tem, assim, diferentes significados e intenções nas representações visuais ao longo dos tempos, para o que contribuíram os preconceitos e admoestações, venerações e profanações, resultado porém sempre de um confronto do *eu* consigo mesmo e com o *outro*, um corpo identidade associado a querelas religiosas, questionamento ou desintegração de sistemas sociais, a que voltaremos adiante aquando do estudo do corpo-colagem.

\*

Continuando numa aproximação ao caso singular do corpo reclinado, num estreitamento para chegar à pose, nesta viagem descontínua pelas imagens fragmentadas rumamos mormente às de *máscaras de morte*, de modo a analisarmos o *corpo-cadáver*, na medida em que

---

Na perspectiva da psicologia freudiana, Medusa apresenta-se como arquétipo-punição por ter sido violentada no templo de Atena, ao invés de ter acedido voluntariamente, em resultado dos conflitos não resolvidos com Zeus, seu pai, cf. Beth Seelig, “The Rape of Medusa in the Temple of Athena: Aspects of Triangulation”, in *International Journal of Psycho-Analysis*, No. 83. London, 2002, pp. 895–911.

<sup>203</sup> Tradução livre nossa de citação de James Strachey, in *International Journal of Psychoanalysis*, No. 22. London, 1941, p. 69.

<sup>204</sup> Para esta temática consultámos Neil Hertz, “Medusa’s Head: Male Hysteria under Political Pressure”, in *Representations* 4, Fall 1983, pp. 27-54; Mary Valentis & Anne Devane, *Female Rage: Unlocking Its Secrets, Claiming Its Power*, New York, Carol Southern Books, 1994, e Emily Erwin Culpepper, “Ancient Gorgons: A Face for Contemporary Women’s Rage”, in *Women of Power*, 1986, magazine em cujo artigo Medusa, a górgona, é considerada a fúria feminina personificada.

Conforme Mary Valentis e Anne Devane, era comum as taças de vinho atenienses, século VI a.C., apresentarem cachos de uvas, na borda, indicando destinarem-se a beber apenas vinho; figuras negras de rapazes nus servindo vinho aos convivas, no contorno junto ao fundo da taça; e, na base, estampado o rosto de Medusa, indicando, humoristicamente, dever o conviva voltar a encher a taça, em virtude do mito de que quem olhasse Medusa seria transformado em pedra.



nos permite compreender o corpo e as suas representações – corpo exterior/corpo interior e a pele sua fronteira. Muito apreciadas no início de Oitocentos, as *máscaras de morte* eram tidas como imortalização, para a posteridade, de feitos de grandes homens. As imagens destes rostos, parte do corpo, trazem a presença ausente em todo o seu vigor, uma presença escudada por trás da obra que sensibiliza o espectador, assim como as máscaras de múmias egípcias. É impossível seguir um rumo diacrónico – que tão-pouco respeitaria o nosso objectivo e método – pois, por exemplo as máscaras de John Constable [imagem 87], e Sir Thomas Lawrence [imagem 88] – esta mais inusual, porque no seu leito de morte –, dão mote à instalação de Daniel McGuckin – *Sir Thomas Lawrence (1769-1830) and John Constable (1776-1837)*, 2005 [imagem 89]<sup>205</sup>.

Diegeses de corpo efémero, as *máscaras de morte* não se confundem, porém, com os *memento mori* e corpo *post mortem*. Não apenas porque as máscaras se reduzem ao fragmento do corpo, mas porque a representação dos rostos [imagens 90-92] ou do corpo integral [imagem 93 e 94] no leito de morte ocorrem tão mais perturbadoras, não porque se trata de figuras públicas, mas em virtude do leito onde a vida se extingue. Estas imagens-cadáver, pintadas para produzirem um efeito marcante, tendo o leito de morte a servir de cenário apresentam-se no espaço íntimo do quarto que confere aos corpos uma identidade e familiaridade, relação corpo-espço e teatralidade deste mesmo espaço que acresce a narrativa. À imagem da perturbação provocada por Scheffer e Couder [imagens 91-94], atentemos em Louise Vernet expirando no leito, 1845 [imagem 95], tela da autoria de seu marido, Paul Delaroche. Pintado sete anos após o falecimento de Louise, a morte, muito ao jeito romântico do artista, imbui o rosto de um poder purificador, edificante, beatífico, para o que contribui a auréola que envolve os cabelos. Inevitavelmente, Louise faz-nos evocar *Ofélia*, personagem de *Hamlet*, a figura feminina por excelência das narrativas dramáticas, entidade que continua apreciada na contemporaneidade [imagem 96]. Intensa na sua beleza fugaz, *Ofélia*, 1851-52, de John Everett Millais [imagens 97 e 98], a mais afamada de quantas foram pintadas, ocorre adornada de flores – conforme Shakespeare a descreve –, de acordo com a linguagem floral simbólica vitoriana e num minucioso detalhe presente na figura e no fundo que lhe assiste<sup>206</sup>.

---

<sup>205</sup> Para esta instalação – Londres, 23 Outubro-16 Janeiro 2005 –, veja-se catálogo *Inner Picture*, London, National Portrait Gallery, em colaboração com Orleans House Gallery, 2005.

<sup>206</sup> Amantes da literatura, particularmente das heroínas trágicas, as personagens de Shakespeare foram muito apreciadas pelos Pré-Rafaelistas, como John William Waterhouse e John Everett Millais, ou pintores neoclássicos como Alexandre Cabanel. Membro da *Pre-Raphaelite Brotherhood*, Millais procurava um

O corpo obsceno não é apenas o corpo lascivo ou pornográfico, também o corpo enfermo, derivando ou não na morte, se apresenta obscenidade enquanto corpo orgânico agredido, mostrando os Antigos uma preocupação com o corpo saudável. Os gregos deram origem a uma medicina racional, todavia os estudos anatómicos e da experiência clínica não acompanhavam a prática de modo estritamente técnico tendo a reflexão um lugar importante, caminhando a medicina a par da filosofia até Hipócrates (460 a.C.-370 a.C.), o primeiro a considerar um afastamento entre estas duas disciplinas. A autoridade religiosa não cessou, porém, de exercer forte influência numa combinação interdisciplinar com a ciência, a arte e a clínica, conforme se verifica nos mapas anatómicos até ao século XV, estimulados por Platão (c.427-348 a.C.) e o corpo microcósmico estruturado na sua relação com o Universo macrocósmico, conforme o *Homem de Zodíaco*, e a teoria aristotélica dos quatro elementos. É também conhecido que os romanos possuíam centros de cuidados de saúde muito organizados, bem com os cruzados gozavam de instalações próprias onde assistiam os seus cavaleiros, dando origem na Idade Média aos primeiros hospitais, estabelecidos nos mosteiros, e também, no caso português, em finais de Quatrocentos, às *misericórdias*.<sup>207</sup>

O princípio hipocrático considerava os humores corporais enquanto responsáveis pela doença, dependendo o equilíbrio da saúde e bem-estar físicos dos quatro humores, conceito subscrito pelo físico e anatomista Claudius Galenus (c.130-c.200) cujos axiomas, assentes na teoria-experiência, resultavam basicamente das leituras efectuadas nas Universidades medievais. O corpo medieval era considerado segundo uma harmonia das esferas, coesão do material e do espiritual, de matéria nobre que ascende e inferior que

---

naturalismo realista sendo exímio no detalhe. Este fundo é uma cena específica do Hogsmill River em Ewell, Surrey, em cujas margens se sentou pintando, concluindo a fase final no seu estúdio de Gower Street, Londres, tendo Elizabeth Siddal, com dezanove anos de idade, como modelo.

<sup>207</sup> As imagens de espaços hospitalares, associados às ordens religiosas, eram então muito comuns e apreciadas, conforme atestam gravuras, xilogravuras e pinturas em manuscritos, sendo os enfermos assistidos por religiosas [*imagens 99-100*] e depois por senhoras de família [*imagem 101*] que lhes prestavam atenção e cuidados – é particularmente interessante a xilogravura da autoria de Jean Henri, *Ala do Hotel Dieu, Paris*, manuscrito de 1482 [*imagem 102*], hospital de convento dirigido por religiosas simbolizando as virtudes e apresentando os doentes aos pares como era geralmente comum.

Não existindo salas operatórias, as intervenções realizavam-se na enfermaria, em casa ou em tabernas [*imagem 103 e 104*], revelando a arte uma contínua apetência pelo registo de práticas cirúrgicas de intervenção no corpo doente [*imagens 105-113*] ou de estudo do corpo enfermo, conforme em jeito irónico ocorre na cinematografia com Woody Allen, na cena do filme *Zelig*, 1983 [*imagem 114*]. Excepções, raras, de corpo identificado ocorrem em Munch e Frida Khalo, mas temos presente que se tratam de auto-retratos [*imagens 115 e 116*], pois constatamos ser comum o paciente apresentar-se anónimo, um corpo válido apenas pela sua patologia, sendo, ao invés, enaltecida a competência do cirurgião, este sim frequentemente identificado, bem como por vezes referindo a técnica cirúrgica utilizada, imagens em maior número do que as que apresentam a prática clínica.

desce, e o conhecimento místico. Ainda que a Igreja não subscrevesse esta especulação, o corpo medieval apresenta-se graficamente associado aos signos do Zodíaco que interferiam na boa saúde do corpo e do espírito e o estudo pretendia evitar que certo tratamento fosse administrado em dia desacertado, comprometendo o efeito de cura. Concordando os axiomas pagão e cristão, os estudos anatómicos renascentistas, consideravam o Génesis – pesando o homem à imagem de Deus – e a filosofia grega, em que o homem era a medida de todas as coisas<sup>208</sup>, conceito de que o *Homo Vitruvianus*, de Leonardo da Vinci – segundo os cânones das proporções humanas de Vitruvius, in *De architectura*, Livro III, séc. I a.C. [imagem 117] – veio a ser o paradigma<sup>209</sup>.

Num misto de filosofia clássica, teologia católica e astrologia, o estudo de traduções de textos de Galeno acompanhava o estudo astrológico e o da dissecação de corpos perante uma audiência de estudantes, prática já existente em finais de duzentos – em 1235 é fundada em Salerno, Itália, a primeira escola médica europeia que consentia dissecações públicas, corpos a que os artistas também acorriam de forma a estudar o corpo humano, continuando as dissecações em directo restritas até ao século XVI – e muito frequente no início do século XIV, na Universidade de Bolonha, tendo *Anatbomia corporis humani*, 1316, de Mondino de Luzzi (c.1270-1326), como primeiro texto anatómico ocidental de base ao pensamento médico resultado da primeira dissecação pública conhecida praticada por Mondino de Luzzi, em 1315 [imagem 119]. O trabalho de Galeno, que reflecte o corpo como instrumento da alma, não se restringiu apenas ao mundo ocidental, sendo adoptado pelas escolásticas árabe e hebraica – cuja cultura não permitia a dissecação – porquanto não se enquadrava nos seus códigos religiosos<sup>210</sup>. Embora havendo sido questionado por Paracelso (1493-1541), defensor das substâncias químicas em favor do equilíbrio orgânico; Andreas Vesalius (1514-1564) e os estudos anatómicos a partir de dissecação, conforme *De Humani Corporis Fabrica*, 1543; Girolamo Fracastoro (1476-1553) e a teoria infecciosa,

---

<sup>208</sup> Segundo Protágoras (490 a.C.-420 .a.C.) na senda de Heraclito, *O homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são, enquanto são, das coisas que não são, enquanto não são*.

Para Protágoras, lemos Platão, *Protágoras*, Lisboa, Relógio d'Água, 1999.

<sup>209</sup> Veja-se também *Homo Vitruvianus*, de Cesare Cesariano, in Vitruvius, *De architectura*, Livro III, reedição de 1521 [imagem 118].

<sup>210</sup> À luz do conceito médico-filosófico do corpo como espelho da alma, os órgãos eram usados pelos mágicos nas suas técnicas divinatórias para chegar a diagnósticos, bem como os humores e as energias eram responsáveis pelo equilíbrio e saúde. Mestres como Giambattista della Porta (1535-1615) faziam corresponder os traços faciais aos humores e temperamento considerando mesmo analogias entre o rosto humano e os animais – *De Humana Physiognomonía*, 1586 – [fora já na senda deste, e à imagem dos fisionomistas que faziam corresponder traços fisionómicos de um indivíduo com um animal ou mesmo planta, que em *Divina Comédia*, 1555, Dante atribuíra um vício ou virtude a um determinado animal].

segundo *De contagione*, 1546; ou William Harvey (1578-1657) e a circulação sanguínea, de acordo com *De Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus*, 1626, Galeno dominou o conhecimento e pensamento científicos até Setecentos.

Com Leonardo e Michelangelo nasce, todavia, um novo tempo, em que a dissecação anatómica ganha relevo face à superfície do corpo, assim influenciando para o provir ilustradores e anatomistas<sup>211</sup>. Não apenas os planos e secções documentam o corpo com credibilidade científica como, igualmente, se fazem acompanhar de um novo vocabulário técnico. Andreas Vesalius tornou-se, por sua vez, o pai da anatomia moderna, com o atlas *De Humani Corporis Fabrica*<sup>212</sup>, acima referido, resultado da dissecação de cadáveres – de pobres, mendigos ou criminosos – enquanto professor na Universidade de Pádua<sup>213</sup>. A obra – cujas gravuras foram realizadas pelos melhores mestres, como Jan Stephen van Calcar, discípulo de Tiziano, e xilogravuras por Johannes Oporinus –, refutando algumas das teorias de Galeno, apresenta as melhores imagens renascentistas sobre o corpo humano nos seus sistemas nervoso, vascular e locomotor, atlas do corpo que muito ajudaram o conhecimento científico<sup>214</sup>. A evisceração era experiência anatómica que visava a compreensão do corpo que conduzisse à cura. As telas de dissecação fazem parte da tradição médica – ilustrando, ou não, a doença do corpo –, um ensino que decorria preferencialmente nos teatros anatómicos [*imagens 121- 122*] com a presença de professores de anatomia nas academias de arte, e reciprocamente a presença de artistas e alunos de artes na disciplina de anatomia, matéria que continua presente no currículo contemporâneo de Belas-Artes uma vez que esta preocupação com o corpo anatómico e o conhecimento científico é comum, conforme os Atlas que adiante observaremos.

---

<sup>211</sup> Leonardo da Vinci terá iniciado estudos anatómicos no Hospital de Santa Maria Nuova, em Florença.

<sup>212</sup> Veja-se gravura de capa da obra, com imagem de dissecação e aula prática [*imagem 120*].

<sup>213</sup> Em 1832, a Inglaterra abolira a dissecação de cadáveres de criminosos, mas admitia a mesma em corpos não reclamados sendo então estudados em escolas de anatomia, o que fazia deste corpo silencioso mero material científico.

<sup>214</sup> Relativamente aos atlas do corpo e à sua criação, lembramos Damásio, *O cérebro produz duas espécies de imagens do corpo. A primeira espécie chamo 'imagens da carne'. É uma espécie constituída por imagens do interior do corpo baseada na representação da estrutura e do estado das vísceras e do meio interior. A segunda espécie diz respeito a componentes particulares do corpo, tais como a retina, situada no fundo do globo ocular, ou a cóclea, no ouvido interno. [...] São imagens que têm base no estado de actividade das partes do corpo a que chamamos órgãos sensoriais periféricos. As imagens ocorrem quando essas partes especializadas do corpo são modificadas por objectos exteriores ao corpo. Resultam do contacto físico desses objectos com o corpo.* in António Damásio, *Ao Encontro de Espinosa – As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2003, p. 220. Terá sido esse confronto com o corpo anatómico que sensorialmente levou os anatomistas a criar imagens do interior visceral em resposta ao despertar do ensejo de mais saber.

Percorrem o tempo, as imagens de abordagem didáctica e colaborativa em que o cirurgião adentra os discentes ou observa e debate com os seus pares [imagens 123-127], como a afamada *Lição de anatomia do Doutor Nicolaes Tulp*, 1632, de Rembrandt [imagem 128], uma das primeiras maiores encomendas ao artista, e um dos seus primeiros retratos de grupo, que exhibe o Dr. Nicolas Tulp comentando a musculatura do braço junto a um público de outros profissionais pertencentes à Guilda de Cirurgiões de Amesterdão – da qual Tulp era o anatomista oficial, e que pagaram para fazerem parte da tela – reunidos no dia 16 de Janeiro de 1632. Nesse tempo, a Guilda permitia apenas uma dissecação anual, e somente em se tratando de um criminoso – no caso, Aris Kindt executado por enforcamento. A imagem mostra que estas lições anatómicas aconteciam enquanto prazerosa reunião, uma espécie de evento social que ocorria nas salas de leitura, vestindo-se os participantes em solene rigor e ausentando a figura do preparador<sup>215</sup>, que procedia à dissecação e demais tarefas *menos limpas*, porquanto o anatomista apenas provinha ao exame dos órgãos, músculos e esqueleto.

Em consequência das autópsias efectuadas, Giambattista Morgagni (1682-1771) publica posteriormente *De sedibus et causis morborum*, 1761, primeiro estudo sobre a identificação dos órgãos e lugares patológicos das doenças, ou seja, a localização anatómica dos focos destas. Morgagni criou o que Marcel Foucault chamou de *parentesco mórbido*<sup>216</sup>, associação de certas doenças, pela sua analogia, a uma vizinhança orgânica, assim fazendo parte de um mesmo grupo diversas patologias, um regionalismo que viria a ser rejeitado em nome de causas, consequências e coincidências<sup>217</sup>. Por sua vez, filósofos como Descartes, Hobbes ou Newton reflectem a ordem das coisas, e nelas o corpo, questionando-o à imagem de uma

---

<sup>215</sup> Encontramos este *preparador* na tela de William Hogarth, *Os quatro estádios da crueldade – A recompensa da crueldade*, 1751 [imagem 124]

<sup>216</sup> Para o corpo enfermo enquanto objecto de conhecimento e do pensamento contemporâneo, atendemos a Michel Foucault, *Naissance de la Clinique*, Cap. VIII, Paris, P.U.F., 2009.

<sup>217</sup> Richard Barnett refere os escritos *De Sedibus et Causis Morborum*, 1761, de Giovanni Morgagni, e *The Morbid Anatomy of Some of the Most Important Parts of the Body*, 1793, de Matthew Baille [in Richard Barnett, *The Sick Rose: Disease and the Art of Medical Illustration*, London, Distributed Art Publishers, 2014, p. 25]; e *Anatomie générale appliqué à la physiologie à la médecine*, 1801, de Marie-François-Xavier Bichat [in idem, p. 26], resultando este último da criação de hospitais aquando da Revolução Francesa, onde físicos e cirurgiões trabalhavam em conjunto criando um conceito de modernidade na medicina, conceito que se impôs em Oitocentos no Ocidente. O corpo era considerado *not as a unified whole but as a collage of tissues. Indeed one might, following Laurence Talairach-Vielmas, see the monster in Mary Shelley's 'Frankenstein' (1818) as a living display of anatomical specimens, skilfully articulated and tragically articulate Medicine, like Visctor Frankenstein, was learning to dismantle the body, to subvert its integrity, even to rethink the meaning of life and death.*, in ibidem p. 27.

máquina, como partículas de um cosmos<sup>218</sup>. O Iluminismo, patente em John Locke e David Hume, afasta-se da teoria para apostar na razão assente na observação – ou seja, dos humores passa a se debruçar sobre o corpo –, procurando melhorar a saúde e o tempo de vida, tornando-se o século XVIII de importância vital na observação do corpo e sua anatomia, conforme se vinha especulando desde Seiscentos, esmerando-se numa verdade a estilo realista e uma compreensão das estruturas e funcionamento do corpo.

Em *Fragments anatómicos*, 1818-19 [imagem 129], de Théodore Géricault – um dos diversos estudos para *Le Radeau de la Méduse*, 1818, obra mais potentes e controversas dos artistas do Romantismo –, os elementos de corpo autónomos, membros decepados, criados a partir de partes de corpos que o artista recolhia na morgue, sobressaindo da sombra, ocorrendo como uma mórbida natureza-morta<sup>219</sup>, mas rica do ponto de vista humano, reconstroem, no seu isolamento melodramático, um todo cientificamente objectivo e verosimilhante numa crueza e veracidade todavia harmoniosas. Nesta obra, Géricault transformou as partes de corpos em massas pictóricas, mostrando, na relação entre as partes e o todo, a oposição entre a inacção e o movimento, em que a parte contribui para uma história tanto artística – no que refere o estudo anatómico – como científica – em quanto serve os estudantes de medicina –, sendo, uma e outra, contributos para o conhecimento do corpo humano, a que acresce a história do gosto – no sentido do belo, do feio, do sublime – e a História da Arte nas formas como encarou o fragmento-sobrevivência, completando-o através da reconstituição e *desreconstituições*, deixando-o respirar na sua incompletude.

Sendo estreita a relação e colaboração entre físicos, anatomistas e artistas, bem como com os editores destas imagens, como se verifica com grande frequência a partir do século XIX, as imagens que defrontámos mostram que as classes científicas e os artistas trabalhavam em conjunto, mas também que as classes elevadas, não docentes nem discentes, se interessavam pela anatomia – como é visível no público no exterior do anfiteatro na gravura seiscentista de Willem van Swanenburg [imagem 130].

---

<sup>218</sup> *The fundamental components of life might not be humours but particles, and the body might be refigured materialistically as a machine, a matrix of pipes, pumps and levers. In a mechanistic cosmos physicians and surgeons were more like clockmakers or mechanics, repairing broken joints and replacing worn-out cogs.*, in *ibidem*, in p. 24.

<sup>219</sup> Segundo Tom Lubbock, *This image of broken body parts, borrowed from a morgue, could almost be a detail from some massacre or disaster - except that there's no evidence of a wider catastrophe. What you have here is a still life*, in Tom Lubbock, “Géricault, Théodore: Study of Truncate Limbs (1818-19)”, in *The Independent*, Friday, 3rd February 2006.

Um caso particular na prática da evisceração ocorre com o corpo feminino numa *Vénus* anatómica. O corpo esventrado, enunciado em Sandro Botticelli com *História de Nastagio degli Onesti*, painel II, 1482-83 [imagens 131 e 132], tomaria toda a veemência em *Vénus dos médicos*, 1781-82 [imagens 133-135], de Clemente Susini. Modelista em cera afamado, Susini fabrica, na senda do corpo tradicional, uma *Vénus* realista – cabelos autênticos, pilosidade púbica, olhos em vidro, maquilhada e ornada com um colar de pérolas verdadeiras, deitada sobre leito de seda –, à escala natural, que permitia, desmontando o seu dorso, ultrapassar a pele e a carne e desvendar o seu interior até ao coração. Nos interstícios da arte e da ciência, esta *Vénus* anatómica [em linguagem ambígua para com os Médicis, mecenas da arte, conforme o título original, *Venus di Medici*] destinava-se a adjuvar na instrução de estudantes de medicina e jovens médicos.

Em simultâneo, Susini produz outra figura em cera, *Vénus esventrada*, 1781-82 [imagem 136], que permite estudar as suas vísceras, ultrapassando de forma constrangedora os limites do imaginável e que actua na crueza da sua autenticidade<sup>220</sup> mostrando um corpo, bolsa de órgãos, que, na sua transgressão, nos leva para além do corpo-espectáculo ao corpo-verdade. As *Vénus* anatómicas, cujas partes se removem para expor o interior da figura, especialmente apreciadas nos séculos XVIII e XIX, acompanham a modernização do mundo que começara na Renascença e ocorrem segundo modelos de uma idealização feminina<sup>221</sup>. São basicamente corpos femininos nus, predominantemente esbeltos e belos [imagem 138] segundo o ideal clássico de beleza – que em consequência provocam o desconcerto e cogitação do cirurgião [imagem 139] –, contrastando com o interior que revela o labirinto de órgãos, tendões e músculos nas suas funções mecânicas, um interior grotesco que poderia despertar um fascínio quase mórbido não fossem estes corpos criados à imagem de *Vénus* e se apresentassem como *Madonnas* adormecidas – cabelos longos, rosto tranquilo e braços ao longo do corpo transmitindo repouso e serenidade.

---

<sup>220</sup> *Tout ce qui agit est une cruauté*, diz Artaud, 1938, in Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1978, p. 82, e considera Didi-Huberman, *cet aspect de jeu lugubre projette subrepticement la vérité anatomique du côté d'un 'fantasme' pervers. C'est le fantasme de la Nature, toujours incarnée comme femme, se dévoile devant la science' ou, plus exactement, devant le savant lui-même: le XIXe siècle aura donné à ce fantasme toute son extension imaginaire et tout son pouvoir de coercition sur les corps eux-mêmes*, in Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus – nudité, rêve, cruauté*, Paris, Éditions Gallimard, 1999, p. 108.

<sup>221</sup> Observe-se, porém, a lição anatómica já com cadáver feminino belo em *Dissecção com cirurgião e monge*, tela anónima de c. 1300 [imagem 137]. Para mais sobre esta temática, atendemos a Mario Bucci, *Anatomia come arte*, Firenze, Il Fiorino, 1969.



Confrontados com a beleza destes corpos, consideramos tal dever-se aos físicos, clínicos e anatomistas que os produziam, e/ou aos quais se destinavam, em virtude do seu sexo, sendo porém que a opção se fez pela representação de corpos masculinos no que respeita a musculatura. A geografia interior do corpo feminino suscitou mais curiosidade pela gravidez, mistério da essência da vida. Pequenas *Vénus* anatómicas ocorrem datadas desde o século XVI, em marfim, a escala reduzida e algumas desmontáveis, e serviriam para estudo obstétrico de clínicos ou parteiras [imagens 140-142], sendo, igualmente, frequente e vasto o número de gravuras, desenhos e estampas tanto em imagens ocidentais [imagens 143 e 144] como a Levante [imagens 145 e 146]<sup>222</sup>.

\*

Do estudo do corpo dissecado, corpo que se esconde sob a pele, visando a compreensão do seu funcionamento e o conhecimento do seu interior, decorreram os atlas do corpo. Numerosos foram os mapas anatómicos desde os proeminentes de da Vinci e Vesalius, já antes referidos, os Diderot e d'Alambert [imagem 149]<sup>223</sup>, Jacques Fabien Gautier d'Agoty [imagem 150]<sup>224</sup> ou Henri Gray<sup>225</sup>, que Veronika Bromová, numa retoma do modelo anatómico, traz em *Pobledy/View*, 1997, evocando a verdade, meia-verdade e inverdade do corpo entre a ciência e a beleza em leito de rosas [imagem 151]. Com o conhecimento crescente, os anatomistas precisavam de artistas experientes derivando uma colaboração que favorece a aprendizagem. Desenhados e coloridos por artistas, que proviam a este estudo – o colorido, por exemplo, conforme trabalhos de Jacques Fabien Gautier, ocorre em tonalidades que visam aproximar-se dos tons reais e enobrecer o corpo<sup>226</sup>.

---

<sup>222</sup> De Oriente, chegaram também imagens femininas, chinesas, em marfim, datadas desde finais de Setecentos [imagens 147 e 148], não dissecadas e em pose reclinada, que teriam como fim servirem o diagnóstico médico, indicando as pacientes, no modelo, a parte do corpo em que apresentavam sintomas de enfermidade. Para mais sobre estas imagens, consultámos o valioso contributo da compilação do espólio da colecção Henry Welcome – que visitámos – in Ken Alnord & Danielle Olsen (ed), *Medicine Man – The Forgotten Museum of Henry Welcome*, London, The British Museum Press, 2011.

<sup>223</sup> Para as imagens na Encyclopédie Diderot et d'Alambert, século XVIII, *Recueil de Planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, avec leur explication, dessin et peinture*, foi consultada a reedição *L'Encyclopédie Diderot & d'Alembert*, Vol. Dessin-Peinture, Paris, Inter-Livres, Bibliothèque de l'Image, 2002, particularmente *Proportions da Vénus de Médicis*, Prancha XXXVIII, à imagem da *Vénus de Milo*.

<sup>224</sup> Imagens National Library of Medicine, in [www.designboom.com](http://www.designboom.com).

<sup>225</sup> As ilustrações de Henry Gray em *Henri Gray Anatomy of the Human Body*, 1855, e *Anatomy, Descriptive and Surgical*, 1858 – este último, trabalho conjunto com o artista e cirurgião-apotecário Henry Vandyke Carter –, foram de grande importância na evolução de um passado em mudança para um futuro inovador com o advento da fotografia.

<sup>226</sup> Para mais, consultámos Benjamin Rifkin, Michael Ackerman & Judy Folkenberg, *Human Anatomy – Depicting the Body from Renaissance to Today*, London, Thames & Hudson, 2013, e AAVV, *Encyclopaedia Anatomica*, London, Taschen, 2014.



Dado o número de artistas que os realizaram, combinando arte, ciência e filosofia – vejamos também, na modernidade que nos concerne, os desenhos anatómicos de Maria Helena Vieira da Silva, criados nos anos 1926-27, e que revelam o interesse da artista pela anatomia, o interior do corpo humano, particularmente a musculatura, e a pose [*imagens 152-153*]<sup>227</sup> – e a forma como proliferaram, embora não hajam escapado a uma visão por vezes mística e desvirtuada, os atlas anatómicos, sem comedimentos cronológicos, buscaram a perfeição e muito contribuíram para a melhoria das condições de saúde e o bem-estar humano [*imagens 154-158*]<sup>228</sup>.

Por outro lado, pintura, desenho e gravura vêm a ser substituídos pela fotografia, utilizada pelos cirurgiões pela objectividade do *olho mecânico*<sup>229</sup>, como uns defendiam. Já outros, consideravam a superioridade minuciosa das imagens de artistas dos séculos precedentes – acrescida da mais-valia da cor e da dimensionalidade no relevo<sup>230</sup> –, considerando que, nos primeiros anos da fotografia, a câmara não se apresentava genuinamente realista, podendo mesmo mentir, necessitando o olhar do fotógrafo de ser guiado, exigindo a intervenção do médico-fotógrafo ou como adjunto do fotógrafo. Uma vez mais, a arte acompanha a ciência e a patologia ocorre com as primeiras imagens de rx – *Mão da Sra. Wilhelm Röntgen*, primeira imagem de rx, 1895, de Wilhelm Conrad Röntgen [*imagem 159*] – ou os desenhos do anatomista Santiago Ramón y Cajal, de que trazemos como exemplo *Desenho das células da retina*, 1900 [*imagem 160*]. Na actualidade, a abordagem neural cerebral ocorre em Helen

---

<sup>227</sup> *Imagens in Vieira da Silva: desenhos anatómicos (1926-27)* [6 Novembro 2002-26 Janeiro 2003]. Lisboa. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2002 [catálogo de exposição].

<sup>228</sup> Pretendendo observar a subjectivação e objectivação do conhecimento contemporâneo e a mudança do pensamento médico – clínica e anatomia – Michel Foucault, reflectindo o *souci de soi*, procede à análise histórica e crítica do sujeito doente enquanto objecto de conhecimento visível/invisível – *L'invisible visible*, cf. Foucault, *Naissance de la Clinique*, *op. cit.*, cap. IX – através da experiência médica no que considera não um conflito entre antigas crenças e um jovem saber mas *duas figuras do saber* que não têm o mesmo espírito.

<sup>229</sup> Conforme Richard Barnett, *In the 1830s and 1840s some European doctors had begun to use photography in their practice, typically for recording the histories of individual patients in fracture clinics and asylums. By the late 1880s photolithography enable the mass production of photographs in books and journals; indeed, on US doctor complained in the 1890s that his colleagues had gone 'photo-mad'. But this was not a case of one clearly superior technology replacing an outdated and inferior predecessor. As a scientific medium, photography was far from perfect, and Anderson's notion of photography as a neutral, objective medium was itself flawed.*, Barnett, *op. cit.*, p. 34.

Refere-se o autor a William Anderson, artista e anatomista, que, em 1885, dissertou acerca do tema numa palestra na Medical and Physical Society of St. Thomas Hospital, Londres, defendendo que anatomistas e médicos já não podiam restringir-se aos artistas humanos, pela sua falibilidade, devendo a imagem médica científica actualizar-se pela automatização, pedindo à audiência de clínicos que aceitassem *the impersonal, mechanical eye of the camera* como o caminho para a verdadeira subjetividade.

<sup>230</sup> Acrescenta Richard Barnett, *The adoption of photography reflected the changing state of science and medicine at the end of a revolutionary century; it embodied what Daston and Galison have termed the techno-scientific ethic of 'self-elimination'. Photography offered a seemingly objective way of capturing what was fleeting, what might escape mere human attention, what might or might not actually be there.*, Barnett, in *idem*, p. 35.

Chadwick [imagem 161] e a patologia surge fotográfica em trabalhos como os de Esteban Leyton [imagens 162 e 163] cuja iconografia metafórica revela claramente a enfermidade.

Pensar o ser enfermo era pensar o corpo e experienciar o corpo morto era primordial para entender o corpo vivo. A imprensa muito contribuiu para a divulgação do conhecimento ou, no caso que nos importa, das imagens cuja estética se devia à qualidade dos artistas cujas ilustrações tornavam o corpo informativo e eloquente. Ao observarmos o corpo anatómico, sobretudo o corpo cadáver, não podemos olvidar para lá *da coisa*, objecto, o indivíduo na confluência da arte e da anatomia<sup>231</sup>, e como este enquanto ser humano é na sua individualidade ininterruptamente olvidado em nome da estética e da técnica. As imagens do corpo, na sua objectividade uma mais-valia para os clínicos, e longe de na arte pretenderem ser meramente estéticas, apresentam-se, assim, como uma ponte estreita entre corpo e mente<sup>232</sup>, vida e morte, o poder e a marginalidade, o *eu* e o *outro*, em que a descoberta do corpo interior busca, no padrão, o entendimento da *persona* e do colectivo.

---

<sup>231</sup> A propósito desta confluência, diz Barnett, *Turning a person into a thing – a cadaver on a dissecting table, a specimen in a jar, an illustration in a textbook – demands labour, and not merely the physical skills of cutting and mounting, preserving and engraving. It requires the intellectual labour of reducing confusion and imperfection to comprehensible order, and the cultural labour of bridging contentious boundaries between life and death, personhood and object, speech and silence. The objects and images that result from these effortful transformations are always hybrids – literally, in that they combine bone and metal, tissue and paper, blood and ink, but also metaphorically, in that they show the once-living body transformed by craft, context and theory, a confluence of art and anatomy.* Barnett, in *ibidem* p. 30.

<sup>232</sup> Segundo Damásio, *Quando deixamos que uma parte da nossa mente observe o resto da nossa mente, de forma inocente e natural, sem a influência dos conhecimentos científicos que hoje temos, as observações podem revelar, por um lado, a matéria física que constitui células, tecidos e órgãos do nosso corpo e, por outro lado, o tipo de coisas que não podemos tocar, os sentimentos e as impressões visuais e auditivas que constituem os pensamentos da nossa mente e que nós presumimos, sem qualquer evidência que apoie tal presunção, que são feitos de uma outra espécie de substância, uma substância não física. A perspectiva sobre o problema mente-corpo que resulta dessas reflexões inocentes separa a mente para um lado e o corpo e o cérebro para outro. Esta perspectiva, conhecida em filosofia como ‘dualismo de substância’ [conforme Descartes e as duas vertentes, física inorgânica e orgânica viva], deixou há muito de ser a perspectiva corrente, tanto em ciência como em filosofia, mas é, apesar disso, a perspectiva que a maior parte dos seres humanos continua a identificar como sua preferida*, in António Damásio, *Ao Encontro de Espinosa – As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2003, p. 211. [...] *A medida que os dados da introspecção vieram a ser progressivamente informados pelos factos da neurobiologia moderna, a perspectiva do dualismo de substância perdeu adeptos*, in *idem*, p. 213.

Sendo que Descartes falou da interacção corpo-mente pressupondo um elo físico entre estes vindo a defender uma mente sem propriedades materiais, segundo Damásio, *Espinosa estava a mudar a perspectiva que tinha herdado de Descartes quando disse, na Ética, Parte I, que o pensamento e a extensão, embora distinguíveis, são produtos da mesma substância, Deus ou Natureza. A referência a uma única substância serve o propósito de apresentar a mente como inseparável do corpo [...] Espinosa queria ultrapassar um problema que Descartes enfrentou e não conseguiu resolver: a presença de duas substâncias e a necessidade de as fazer comunicar. À primeira vista, a solução de Espinosa deixava de requerer que mente e corpo se integrassem ou interagissem. A mente e o corpo nasciam em paralelo da mesma substância em perfeita equivalência*, in *ibidem*, pp. 235-236.

Considerando que a noção de Espinosa sobre o corpo humano é convencional, Damásio cita Espinosa dizendo que este definia o corpo como *Uma quantidade definida, com um certo comprimento, uma certa largura, uma certa profundidade, limitada por uma certa forma* – in *Ética, Parte I* – ou seja, conforme Damásio, *dado que a substância de Espinosa fala é a Natureza, eu diria que “um corpo é um pedaço de natureza cuja fronteira é a pele”*, p. 236. Já no que refere a mente, Damásio acrescenta residir o avanço na noção que Espinosa apresentava para a mente humana e que ele definiu transparentemente como consistindo da *ideia do corpo humano*. Espinosa usou o termo *ideia* como sinónimo de “imagem” ou “representação mental” ou “componente de pensamento. Espinosa define ideia como “uma concepção mental que é formada pela mente de uma entidade pensante”, in *ibidem*, p. 237-238.

No século XIX, a representação do corpo, lugar de tantos *outros*, granjeia particular atenção dos artistas, sobretudo a cosmopolita Paris oitocenista. A festa acontecia nas salas de espectáculo, nas ruas, no baile público. O automóvel, o barco a vapor, o comboio, o aeroplano, o telefone promoviam a circulação de pessoas, o conhecimento e trocas culturais, a viagem tornava-se um hábito social. As gares, sedutoramente brumosas, lugares de partida e chegada, despedidas, [re]encontros ou desencontros eram apreciadas [imagem 164]. O gramofone e o cinematógrafo eclodiam, contribuindo também para a sociabilidade. A pintura, literatura e música celebravam o festim, engenho da *Belle Époque*, anos dourados que a Grande Guerra viria fracturar. Os artistas estavam atentos e inscreveram nas artes plásticas esses registos efémeros da cidade e, nesta, o corpo-multidão.

Fluido na horda anónima, o sujeito dilui-se no movimento contínuo e célere da cidade e no[s] outro[s] [imagens 165-168] – entre o fugitivo e o infinito, segundo Baudelaire –, um esboroamento da figura no gasoso diáfano da grande urbe. Porém, embora o fenómeno colectivo de actividade de massas dos burgos urbanos, os artistas denunciam o indivíduo que se inscreve na sua solitude – conforme Degas, *No café, o absinto*, 1876 [imagem 169], um corpo solitário, muito ao jeito do realismo das cenas do quotidiano, modos e lugares, de Edward Hopper [imagem 170]<sup>233</sup>, o americano das grandes narrativas silenciosas retratadas

---

Deste modo, *A mente humana é capaz de perceber um grande número de coisas e fá-lo na proporção em que o seu corpo é capaz de receber um grande número de impressões*, Espinosa, in *Ética*, Proposição 15. Ao que Damásio acrescenta, *dizer que a mente é feita de ideias do nosso próprio corpo é equivalente a dizer que a nossa mente é feita de imagens, representações ou pensamentos que dizem respeito a partes do nosso próprio corpo em acção espontânea ou no processo de responder objectos exteriores ao corpo. [...] É habitual imaginar a nossa mente como povoada por imagens ou pensamentos de objectos, acções e relações abstractas, todas elas relacionadas, sobretudo, com o mundo que nos rodeia e não com o nosso próprio corpo*. in *ibidem*, p. 240.

*Apesar da paridade entre mente e corpo, Espinosa não tem qualquer hesitação em privilegiar corpo ou mente. [...] na Proposição 22 da Ética, Parte II, Espinosa privilegia a mente: “A mente humana percebe não só as modificações do corpo, mas também as ideias de tais modificações”. O que esta magnífica proposição quer dizer é que uma vez que formamos a ideia de um certo objecto, podemos formar uma ideia dessa ideia, e uma ideia da ideia da ideia*, in *ibidem*, p. 241.

Para mais sobre Damásio, no que respeita corpo e mente, veja-se capítulo **B. II. imagem – migrações, memória e reprodutibilidade**.

<sup>233</sup> Consequência da II Grande Guerra e da industrialização, o indivíduo desloca-se das pequenas aldeias para as grandes cidades. Este êxodo rural acarreta um isolamento do sujeito confrontado com a imensidão citadina. Ode à solidão, *Noctívagos*, 1942 [imagem 171], *magnum opus* de Edward Hopper, influenciou o artista *pop* George Segal, que construiu moldes ortopédicos, em tamanho natural, a que chamou *situação de esculturas* [imagem 172]; o realista Ralph Goings [imagem 173]; a versão *pop* de Gottfried Helnwein [imagem 174] – uma recriação quase exacta de Hopper, em que as personagens retratadas eram James Dean, Humphrey Bogart e Marilyn Monroe, servidos por Elvis Presley como o empregado de balcão; ou a *street art* de Banksy [imagem 175]. De igual modo, a cena de lanchonete de Hopper veio a ser recriada no cinema por Win Wenders, *The End of Violence*, 1997 [imagem 176], e Dário Argento, *Deep Red*, 1976 [imagem 177]; influenciou Tom Waits na capa, título e letras do seu primeiro álbum, *Night Hawks at the diner*, 1975 [imagem 178], e Herbert Ross no musical *Pennies from Heaven*, 1981 [imagem 179]. Uns e outros recriaram restaurante e clientes e a complexidade do corpo solitário nas grandes urbes.

com elevada proficiência no seu mutismo ou solidão súbitas. Este olhar sobre o insulamento do *eu* no quotidiano americano, uma solidão tranquila, profundamente bela, que atravessa a obra de Hopper entronca com a poesia do silêncio de Vilhelm Hammershøi (1864-1916) [*imagem 180*] em que os quartos vazios se preenchem com a presença ausente onde o espaço, atmosfera e atmosférico, cristalizando o efêmero, se torna expressão da vida interior do seu morador introduzindo o observador nessa intimidade. Contingência da massificação, o movimento citadino grupal destaca a figura solitária, um corpo que se debruça sobre o colectivo, voltado à contemplação do mundo exterior [*imagens 181-184*], mas recluso em si mesmo, que ressoa num corpo ermo em questionamento introspectivo exacerbado, o indivíduo, sabedor da sua pequenez, em contemplação metafísica perante a natureza poderosa e o universo infinito, como na figura em Friedrich – *Caminhante sobre o mar de neblina*, 1818 [*imagem 185*] – ou Magritte – *Os sonhos do Viajante solitário*, 1926 [*imagem 186*] – um corpo psicológico, metafísico.

\*

Atendendo ao corpo metafísico, urge determo-nos um pouco no caso Friedrich. Caspar David Friedrich, herdeiro do Grupo de Iéna<sup>234</sup>, aspira a uma arte renovada onde o tempo e sua metafísica, silêncio e sussurro, habitam, oferecendo-nos no corpo espiritual uma visão totalmente inovadora, porquanto, além da paisagem bela e agradável ao olhar, a sua pintura tece, através da contemplação, a reunião do espírito com a natureza – à qual o corpo espiritual se curva –, sendo esta o meio conducente à introspecção e elevação interior. Mais do que na natureza-paisagem, é na natureza do espírito que o sublime se organiza. Entre o terreno e o etéreo, mundos superior e inferior, matéria e espírito, a solidão humana passeia a melancolia das grandes interrogações. O viajante – em *Caminhante sobre o mar de neblina*, já referido – apresenta-se, à imagem da personagem do caminhante da literatura alemã, a temática do homem solitário que, isolando-se do mundo, se inicia, pelo individualismo, na reflexão conducente à procura dos segredos da natureza em busca de um ideal<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup> Amante dos Primitivos de Quatrocentos, o *Grupo de Iéna*, pintores nazarenos antecedentes de Friedrich, organizados, à imagem renascentista, segundo o princípio das guildas medievais e sob a autoridade dos artistas Friedrich Overbeck (1789- 1869) e Franz Pforr (1788-1812), sofreram grande influência do ensaio sobre a arte *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [*Efusões de um monge amigo das artes*], 1797, e das reflexões quanto ao poder místico dos sons em *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* [*Fantasia sobre arte para os amigos da arte*], 1799, ensaio e reflexões de Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798).

<sup>235</sup> Para esta *naturnatphilosophie* concorreram os escritos *Beiträge zur inneren Naturgeschichte der Erde* [*Contribuição para a história natural da terra*], 1800, e *Grundzüge der philosophischen Naturwissenschaft* [*Elementos para uma filosofia da natureza*], 1806, de Henrik Steffens (1773-1845), filósofo e especialista em história natural e geologia, que a esta escola se juntou em 1798, uma corrente de pensamento que pretendeu aliar a ciência, a metafísica e a

*Rückenfigur*, o corpo na figura do caminhante, que se apresenta também em *O harpista regressa a casa*, 1825, de Adrien Ludwig Richter [imagem 187], é recorrente e transcorre gerações<sup>236</sup>.

As grandes questões que assolam o ser humano – vida, sobrevivência e morte, terra e espírito – foram o motor de incontável número de admiradores e herdeiros que assomaram de todas as artes<sup>237</sup>. Entre os seguidores de Friedrich destaca-se Edvard Munch, sendo particularmente notória a afinidade entre as telas *Homem e mulher contemplando a Lua* [imagem 188], de Friedrich, e *Os Solitários* [imagem 189], de Munch, uma e outra com os corpos debruçando-se, em silêncio e em introspecção, sobre a paisagem em infinito. Os Surrealistas apreciam também esta corrente, nomeadamente Max Ernst que considera Friedrich o precursor, e particularmente René Magritte que subscreve, em várias telas, a solidão e contemplação, a natureza pedra agreste, reflexões interiores e memória – particularmente em *Os sonhos do Viajante solitário*, 1926 [imagem 186], acima citada, que se apresenta como retoma do caminhante de Friedrich e a figura dos harpistas de Richter e Goethe nessa reflexão sobre a efemeridade do humano perante a imensidão da paisagem<sup>238</sup>.

---

poesia segundo um novo desenho sem paralelo em outro país europeu, combinando a filosofia e mineralogia num espírito místico e poético.

<sup>236</sup>O artista deve ver pintar não apenas o que veio antes dele, mas também o que vê dentro de si. E, ainda que nada veja dentro de si, que se abstraia daquilo que aos seus olhos se apresenta evidente. Caspar David Friedrich, cf. Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, New York, George Brazillier, 1974, pp. 7-8, tradução livre nossa.

<sup>237</sup> Friedrich, Goethe e Wagner cruzam-se nesta temática de reflexão, ideal romântico, e a poética religiosa, secular e humanista. Encruzilhadas do sublime, entre o homem e a natureza, em que Kant e Victor Hugo também se inscrevem. Céu, Lua, Montanhas, Mar, a luz para lá da caverna, pura, a tornar a natureza uma temática emotiva e de reflexão, experienciando e exprimindo uma religiosidade mística, em que o sublime se faz arredado do ideal clássico da perfeição. Na senda desta estética romântica, outras sintonias se tecem também entre Friedrich e Beethoven avessos a regras. Ambos se pontuam pelo amor à natureza, o elogio do indivíduo e uma poética religiosa, secular e humanista que Beethoven veicula privilegiando a liberdade em livre arbítrio, bem como a sua imaginação pastoral, enquanto ascensão da escuridão à luz, é assertiva com a narrativa das paisagens de Friedrich e a sublimidade da vida humana que, à mercê dos elementos da natureza, se postula nos seus redentores poderes. O incomensurável, a que as sinfonias de Beethoven aspiram, pois que o canto nos encanta, procura a expressão do monumental e do magnífico – ou do sublime kantiano – rasgando o previsível e os cânones clássicos, rumo à plenitude e comoção na superação da condição humana. [Laura Dolp refere particularmente a afinidade entre a *Missa Solemnis*, de Beethoven, e as paisagens de Friedrich – in Laura Dolp, “Between Pastoral and Nature: Beethoven's Missa Solemnis and the Landscapes of Caspar David Friedrich”, in *Journal of Musicological Research*, Vol. 27, No. 3, July 2008, pp. 205-225].

É ainda apreciável considerarmos uma ligação com a doutrina kantiana. O indivíduo que se eleva pelo pensamento, árduo exercício pessoal, caminho para o amadurecimento e saída da menoridade a partir do entendimento de si mesmo. Uma estética da natureza enquanto dinâmica do sublime que remete para o idealismo transcendental de Kant e os princípios epistemológicos de que a realidade se representa subjectivamente segundo a cognição individual, apreendendo através dos sentidos e de conceitos universais tendo por adjuvante a imaginação, faculdade activa que norteia o individual e colectivo concordando o juízo do belo e do sublime individuais com o gosto universal. [para esta afinidade, atendemos a Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Lisboa, INCM, 1992, pp. 287-289].

<sup>238</sup> A influência de Caspar David Friedrich repercutiu-se nas telas de inúmeros outros seguidores, como os pintores da *Hudson River School* [A *Hudson River School* reunia um grupo de pintores americanos oitocentistas



As montanhas de Friedrich ecoam ainda na neve inóspita que cobre a insulada montanha em *A Montanha Mágica*, 1924, de Thomas Mann, bem como o silêncio nos transporta a Samuel Beckett, *Esperando Godot*, 1948<sup>239</sup>.

No que respeita o corpo metafísico, entre os muitos exemplos que poderíamos referir, evocamos Alberto Carneiro e o seu universo alquímico onde o corpo se inscreve na terra, e por sua vez no Cosmos, assim perfazendo um todo uno e pleno, comunhão da natureza e do corpo, do corpo e da arte – conforme *Meu Corpo Vegetal*, 2013 [imagens 190 e 191]<sup>240</sup>. Minimalista e conceptualista, precursor da *Land Art* em Portugal e próximo do *Movimento Fluxus*<sup>241</sup>, Alberto Carneiro repudia o dualismo ocidental sensualidade/espiritualidade e promove a

---

que, influenciados pelo Romantismo, pintavam o vale do rio Hudson e arredores, faziam a elegia de deus e da natureza panteísta e tinham as sinfonias de Beethoven como sua voz, sg. Suzanne Latt Epstein, *The Relationship of the American Luminists to Caspar David Friedrich*, New York, Columbia University Press, 1964, cf. Michael Broyles, *Beethoven in América*, Bloomington, Indiana University Press, 2011, p. 46]. Destaque ainda, entre os seus contemporâneos, para o suíço Arnold Böcklin (1827-1901), *Ilha dos mortos*, 3ª versão, 1883; os pintores russos Ivan Shishkin (1832-1898), *No Norte selvagem*, 1891, e Arkhip Kuindzhi (c.1842-1910), *Monte Elbrus, noite de luar*, 1890-5; os americanos Ralph Blakelock (1847-1919), *A poesia do luar*, 1880-90, e Albert Pinkham Ryder (1847-1917), *Seegfried e as donzelas do Reno*, 1888-91. Paul Nash (1898-1946), o surrealista britânico, inspira-se em *Mar de Gelo*, 1823-24, para o seu *Mar da Morte*, 1940-41, sintetizando as influências românticas de Friedrich com o drama de guerra, onde pedaços dos aviões despedaçados bóiam à imagem de fragmentos de gelo vagabundos, uma das telas mais marcantes da Segunda Grande Guerra.

Outras pontes são tecidas entre Caspar David Friedrich, *O monge junto ao mar*, 1808-10, *A estrela da tarde*, c. 1830, de William Turner (1775-1851), e *Luz, Terra e Azul*, 1954, de Mark Rothko (1903-1970), afinidades na estética do sublime, visionária e sensitiva [Like the mystic trinity of sky, water and earth that, in Friedrich and Turner appears to emanate from one source, the floating horizontal tiers of veiled light in the Rothko seem to conceal a total, remote presence that we can only intuit and never fully grasp. These infinite glowing voids carry us beyond reason to the Sublime; we can only submit to them in an act of faith and let ourselves be absorbed into their radiant depths. cf. Robert Rosenblum, “The Abstract Sublime”, in Henry Geldzahler, *New York Painting and Sculpture: 1940–1970*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1969 – catálogo de exposição]. Veja-se ainda Friedrich, *Túmulo pré-histórico na neve*, 1807, e Gerhard Richter, *Floresta*, 2005 – para a sintonia entre estes, consultámos catálogo de exposição *From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter: German Paintings from Dresden* [5th October, 2006–29th April, 2007], Los Angeles, Getty Center, 2006.

<sup>239</sup> *En Attendant Godot*, de Samuel Beckett, peça de teatro que se inscreve na corrente do *teatro do absurdo*, foi escrita originalmente em francês em 1948-49, vindo a ser publicada em 1953, pela Éditions de Minuit, Paris. [a primeira página do manuscrito tem a data de 9 de Outubro de 1948 e a última página 29 de Janeiro de 1949]. Perante a tela *Homem e mulher contemplando a Lua* [imagem 188], Beckett disse, *Isto foi a fonte de Esperando Godot*.

<sup>240</sup> *Estas esculturas são vivências vegetais do corpo como natureza, na busca da sua realização poética. O meu corpo vegetal revela quarenta e nove momentos estéticos sobre a terra e figura a Mandala do seu ser. Vinte e uma esculturas de uma única árvore, um castanheiro secular, para a unidade da exposição. E ainda o meu corpo floresta, árvore, flor e fruto: casa do corpo e da floresta.* Alberto Carneiro, aquando da exposição *Meu Corpo Vegetal* in Teatro da Politécnica, Artistas Unidos, Maio 2013.

<sup>241</sup> O movimento *Fluxus* – designação que se deve a George Maciunas –, activo entre inícios dos anos sessenta e meados de setenta, juntou artistas europeus, americanos e asiáticos seguindo um conceito de arte cíclica, centrando as suas manifestações em *happenings* públicos e privados, onde a pintura, a poesia, a dança, o teatro e o vídeo coincidiam, contando com a participação da assistência, diversificada, e sua criatividade. Tinha como fim quebrar fronteiras entre as diferentes manifestações artísticas, assemelhando-se às práticas dadaístas na negação do objecto artístico instituído e sendo precursor das artes Performativa e Conceptual. Dele fazem parte nomes como Emmet Williams, Dick Higgins, Al Hansen, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Joseph Beuys e John Cage.

reabilitação das coisas mais simples no significar da comunicação estética<sup>242</sup> que não se queda na actividade plástica do corpo fragmento da natureza<sup>243</sup>.

\*

Movimentos como o Surrealismo ou Dadaísmo destacam-se pela inovação no tratamento iconoclasta do fragmento, inovando no processo do corpo-colagem. Provocadores, a convivência de imagens díspares convive numa intencional anarquia, sem dominância, onde o espaço é arbitrário e cabendo a montagem desta [des]ordem ao espectador<sup>244</sup>.

Max Ernst – considerado por Louis Aragon como o mentor<sup>245</sup> – inicia alguns estudos do corpo segundo os processos de colagem e fotomontagem [*imagem 192*] publicando, em 1929, uma primeira série de colagens – fotográfica, de ilustrações e de fragmentos – que inclui fracções de gravuras oitocentistas procedentes de revistas, enciclopédias, romances, jornais ou mesmo imagens de livros científicos. Este hipertexto, característico do olhar surrealista e crítica social oitocentista, não apenas era remissivo para obras de arte consagradas, como as mesmas parodiava desafiando o endeusamento da pintura, tendo como pretensão minorar o estatuto sagrado que estas imagens haviam atingido na sua insularidade.

A primeira novela-colagem – *La femme 100 têtes*, 1929 [*imagem 193*] –, cujo título é ele mesmo uma colagem e joga crucialmente com a sonoridade das palavras<sup>246</sup>, apresenta-se

---

<sup>242</sup> Cf. Alexandre Melo, *Arte e artistas em Portugal*, Lisboa, Instituto Camões, 2007, p. 152.

<sup>243</sup> *A natureza recriada à nossa imagem e semelhança: nós dentro dela e ela polarizadora dos nossos sentimentos estéticos. Uma nuvem, uma árvore, uma flor, um punhado de terra situam-se no mesmo plano estético em que nos movemos, são parte integrante do nosso mundo, são um manancial de sensações vindas de outros tempos, através duma memória que tem a idade do homem.* Alberto Carneiro.

*Para além da sua obra plástica, há que referir os seus inúmeros escritos que são um contributo decisivo para o entendimento de uma das obras mais radicalmente genuínas da arte contemporânea portuguesa, onde natureza, arte e corpo confluem num discurso simultaneamente universal e pessoal*, cf. Isabel Carlos, *Alberto Carneiro*, Lisboa, Editorial Caminho, 2007, p. 6.

<sup>244</sup> Relativamente à recombinação de fragmentos, diz António Damásio, *As duas espécies de imagens do corpo [...] imagens da carne e imagens das sondas sensoriais especializadas, podem ser manipuladas na nossa mente e utilizadas para representar relações espaciais e temporais entre objectos. É assim que representamos os acontecimentos que dizem respeito a esses objectos, e é assim que, graças à nossa imaginação criadora, podemos inventar novas imagens para simbolizar objectos e acontecimentos ou representar abstrações, novas imagens que vão além das imagens baseadas directamente no corpo. Podemos também fragmentar as imagens de base do corpo e recombinar os fragmentos*, cf. António Damásio, *Ao Encontro de Espinosa – As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2003, pp. 229-230.

<sup>245</sup> Segundo Louis Aragon (1930), um dos primeiros teóricos da colagem e que toma esta como fundamental na análise da modernidade da criação artística, embora os contributos pioneiros dadaístas, é a Max Ernst que se deve o processo colagem considerando a colagem fotográfica e de ilustrações, cf. Louis Aragon, “La Peinture au Défi”, in *Ecrits sur l’Art Moderne*, Paris, Flammarion, 2011. Veja-se também Louis Aragon, “Max Ernst, peintre des illusions” (1923), in *Les Collages*, Paris, Hermann, 1993.

<sup>246</sup> *La femme 100 têtes*, 100 têtes [cem cabeças], sans têtes [sem cabeça], s’entête [obstina-se], sang tête [cabeça quente].

como um projecto poético, oposto ao processo cubista – papéis coloridos numa óptica cromática –, em que os elementos variados suprem o desenho surgindo tão displicentemente a par que mal se apercebe a sua fonte e, sobretudo, numa materialização do real que eleva a colagem *pobre* à pintura *faustosa*. A obra veio a dar origem ao filme com o mesmo título – produção médico-científica, enquanto análise surrealista ao serviço da exploração do inconsciente, realização de Eric Duvivier para laboratório Sandoz, 1967 [imagem 194] – e serviu de mote ao cartaz abertura de *Cent Femmes Anonymes, Aesthetica Art Prize 2013* [imagem 195]. Em paralelo, os trabalhos de Hannah Höch [imagens 196-198], nos quais a montagem e colagem criam uma imagem politicamente desafiadora, apresentam muitos atributos que permitem entendermos, hoje, o corpo feminino na cultura cibernética.

Tida frequentemente como *arte menor*, mero processo de reciclagem de imagens, a colagem surrealista e dadaísta foi valorosa<sup>247</sup> pois questionou as anteriores práticas de representação, reflectiu o *antigo mundo* e a pose reclinada, conforme Hannah Höck, *Beleza estranha*, 1929 [imagem 199] ou, viajemos umas décadas, Valie Export – artista versátil que se debruça sobre também vários outros domínios, como a escultura, fotografia, vídeo instalação, *performance* e abordagens do corpo cinematográfico e digital – que, em *Vénus e Marte*, 1976 [imagem 200], por sua vez jornadaeu à célebre tela de Botticelli, 1483, entrosando-se através da colagem do seu auto-retrato, assim questionando o ideal feminino, veiculado durante séculos, e a pose.

\*

Era um corpo-espírito atormentado pela contingência da vida efémera, esse que saíra da fragilidade da doença como a tuberculose, a morte precoce por ausência de fármacos e as Grandes Guerras que assolaram os finais de Oitocentos e primeiras décadas do novo século. Os impressionistas evadem-se na luminosidade, os cubistas distorcem as formas procurando a simultaneidade, os abstraccionistas *matam* o corpo. A segunda metade do século XX trouxe uma preocupação com o corpo enquanto experiência, busca do conhecimento. Os anos sessenta assistem à mudança na escultura, vinda da operada na pintura, que decorreu da tridimensionalidade e do efeito desta sobre a representação do corpo, sendo o papel das mulheres artistas muito empreendedor na arte conceptual,

---

<sup>247</sup> *the precarious synthesis of the two most important tendencies in modern visual culture [...] the pictorial techniques of modernist abstraction and the realism of the photographic fragments*, in Christopher Phillips, *Montage and Modern Life: 1919-1942*, Boston, Institute of Contemporary Art. Cambridge, Massachusetts & London, The MIT Press, 1992, p. 84.



acompanhando os movimentos políticos e feministas dos anos setenta, onde ocorre não apenas a saída da casa/cozinha/quarto de costura como um afastamento do estúdio/paleta/piano, enveredando por um mundo imenso aberto à experimentação, onde o corpo é convocado e envolvido em manifestações como a *body art*, resposta expressionista de envolvimento físico à arte conceptual<sup>248</sup>, onde o próprio corpo é matéria e assunto – *Pour moi, la sculpture est le corps. Mon corps est ma sculpture*, disse Louise Bourgeois.

*Performances* como o minimalismo de *Site*, Carolee Schneemann e Robert Morris, 1963 – Green Gallery, Nova York, 1963 – [imagem 201], ou o *happening* com Yvonne Rainer, bailarina, e Robert Morris, escultor, na Art Academy Assembly Hall, Dusseldorf, 1964 [imagem 202], assomam como uma atitude face à revolução sexual, fazendo a passagem de uma era industrial, mecânica, para uma empírica, neural. Hans Breder, que se inclinou a investigar a percepção neuro-oftalmológica da imagem, procura integrar um cruzamento da pintura, escultura, fotografia, vídeo e música numa transversalidade interdisciplinar, onde os corpos desconstroem os limites das imagens ratificadas ao se refazerem em novas composições numa cumplicidade e conivência com o espaço envolvente e o tempo. Trata-se da desconstrução do corpo enquanto processo híbrido, em cujas *performances* os espelhos reflectem, cortam, distorcem e ocultam [imagens 203 e 204]<sup>249</sup>, em que cabeça e torso desaparecem para que as pernas se desdobrem, em que a imagem perdura e avança porém ainda sem reflectir a essência do corpo que habita.

Inevitavelmente, habitar pede um corpo, um espaço onde o corpo se inscreve e um tempo para a presença ser e se demorar. Habitar tece laços com o que preenche o espaço – figuras e objectos – e com o que circunda e avizinha. O corpo habita a si mesmo e habita um espaço na durabilidade do tempo, do *eu*, do espaço que existe mesmo no momento fugaz. Para observar o corpo que habita, detivemo-nos na obra de Helena Almeida (n. 1934), caso que nos permite bem observar o conceito do corpo-morada e as conexões de corpo no espaço, os modos do corpo habitar o espaço e de como habitar o próprio corpo.

---

<sup>248</sup> Para a *body art* atendemos particularmente a Lucy Lippard, *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California Press, 1997.

<sup>249</sup> Nestas imagens, que influenciaram a performance para a exposição *Mind's Mirror – Hans Breder 1964-2014*, Ethan Cohen Fine Arts, New York, 8 e 9 Maio 2014 [imagem 205] – a primeira *performance* de corpo/escultura ao vivo do artista ocorrera em 1970 –, a modelo é Ana Mendieta, artista plástica activa nos progressos feministas, então companheira de Hans Breder.

Helena Almeida, que aborda o corpo na arte desde os anos setenta – não sendo fotógrafa, e ainda que as suas imagens não pretendam ser auto-retratos –, faz-se modelo usando o suporte fotográfico do mesmo modo que a pintura ou o vídeo, reinventando o corpo nessa transversalidade<sup>250</sup>. Em *Tela Habitada*, 1976 e 1977 [*imagens* 206 e 207], Helena Almeida revela a pintura, suporte mestre cujas fronteiras quebra para dar lugar à fotografia, uma e outra comple[men]tando-se. Nos vários trabalhos em que habita a tela, o corpo oferece-se num discurso polissémico em que a artista pretende que a saibam habitando, vestindo-se enquanto suporte da pintura, estando a sua identidade tridimensional presente nas experiências que questiona. Existencialista, a artista habita a imagem de modo irreverente e inconventional, longe de todos os academismos. O corpo usualmente reside como personagem da tela, porém, em Helena Almeida o corpo habita em si, habita a tela e sai para o exterior, está simultaneamente dentro, fora e no limiar.

O *eu* confunde-se com o objecto que se torna corpo e questiona a identidade na presença/ausência/vestigio/simbiose. É um corpo que produz a criação e como modelo experiencia a criação. Um corpo-território e que pertence à obra-território, seus material e suporte. Um corpo pensado na sua tridimensionalidade e volumetria para ser matéria e assunto, espaço cénico e moldura que é extensão do próprio corpo, de si. Um corpo em relação com o espaço que ora é, ora não é, ou está em impermanência. Os trabalhos de Helena Almeida são imagens habitadas, onde o corpo viaja e se incorpora no espaço em que é coisa<sup>251</sup>. Habitando a tela que é casa e abrigo, o corpo aparentemente externo, sem identidade mas sendo da artista, confronta o espectador em forma de alegoria – Helena Almeida é *a pintura* [*imagem* 207]. O corpo, que se faz tema e obra, confunde-se com a obra respondendo à tensão intemporal do pintor que, muitas vezes, colmatou esta

---

<sup>250</sup> Transformei-me num desenho. O meu corpo enquanto desenho, eu mesma enquanto imagem do meu trabalho. Nestes trabalhos quis dar a sentir, por intermédio do meu corpo, o percurso e as marcas da saída rasgada de um ser misto, metade-corpo, metade-coisa, corpo-coisa negra, viajando e confundindo-se com o espaço, sendo ele próprio espaço e assim inutilizando a forma, Helena Almeida, 1981.

<sup>251</sup> Diz a artista, Nestes trabalhos quis dar a sentir, por intermédio do meu corpo, o percurso e as marcas da saída rasgada dum ser misto, metade-corpo, metade-coisa, corpo-coisa, corpo-coisa negra, viajando e confundindo-se com o espaço, sendo ele próprio espaço [...] Quis registá-lo emergindo dum envólucro, a sua antiga habitação que abandona, misturando-se com alegria no negro, formando um todo sem forma, vibrante e ofensivo, um espaço que é. Ele move-se deslocando o espaço consigo numa alquimia secreta, com um prazer quase sonoro, deixando no seu rastro uma sinfonia aguda de dois espaços. Helena Almeida, 1981, [...] apareço como uma ficção. Estas cenas são feitas como se fossem a narrativa duma intilação, aparecimento/desaparecimento, contada com o silêncio da linguagem dos surdos. Projecções que eu quero que contenham o som do corpo profundo. Imagens que contam o que se passa antes da imagem, antes do movimento como pensamento, antes da história e sobretudo antes da intencionalidade. E sobretudo vê-las passadas para a categoria sumptuosa do signifiante. Quis experimentar num esforço supremo essa zona “vazia” e densa do pré-movimento, do pré-acontecimento com o seu peso escuro e disforme. Numa espécie de penúltima expressão. Helena Almeida, 1994, a que acrescenta Rui Mário Gonçalves *A obra actual de Helena Almeida é, de certo modo, um exorcismo, a prática estética de uma teologia negativa: pela exaltação da consciência de si.*, in Rui Mário Gonçalves, *Arte Portuguesa*, 1992, p.153.

impossibilidade auto-retratando-se, imiscuindo-se entre as várias personagens de uma das suas telas, assim atravessando a parede do real e penetrando na ficção.

De igual modo, Cindy Sherman (n. 1954), conhecida pelos auto-retratos conceptuais, se institui na obra, se escolhe fazer obra. Cinemática, explorando a sua própria identidade, mas não auto-retrato, Sherman é sempre o assunto, representa para a sua própria câmara, actua como outrém, na pele de outro, não no seu verdadeiro ser. O corpo, linguagem em crise de representação, em *Untitled Film Still #6*, 1977 [imagem 208] – retratando-se como actriz de cinema em filmagem –, contrasta com a imagem da dona de casa de *Untitled Film Still #3* [imagem 209], em ambiente doméstico<sup>252</sup>. Embora repertórios diferentes, é notória a ironia com que Sherman actua no *glamour* da *fada do lar* em jeito de *pin-up* e a denúncia da condição e estereótipos femininos. Por sua vez, a construção do *eu* que Sherman encena nas *performances* do álbum *Sem título*, surge como imagem de representações da memória, referência de ideais, pose parecendo assunto de pintura segundo a tradição barroca, em que a artista se reclina de acordo com as convenções, fazendo-se na sua auto-fotografia a *Marie Antoinette* da sua própria história [imagem 210]. A figura é sempre enigmática, tem uma história a contar, daí que Sherman incorpore diferentes personagens na sua *performance* discursiva, como a modelo Jerry Hall quando capa da revista Vogue, versão inglesa, em

---

<sup>252</sup> A propósito de *Untitled Film Stills* da fotógrafa americana Cindy Sherman, consideram Anthony Janson e Horst Woldemar Janson, *Em 1977, Sherman iniciou uma série intitulada Film Stills, em que se fotografou a si própria em situações evocativas das poses das fotografias publicitárias de filmes de segunda categoria. Para cada um deles criou um cenário e uma personagem feminina, representada pela fotógrafa, com diferentes figurinos, perucas e acessórios, de modo a que não seja possível reconhecê-la como sendo a mesma pessoa. É importante, conceptualmente, que seja ela a mesma actriz em todas as fotos, uma vez que a sua metamorfose é sinónima da transformação a que as mulheres se sujeitam, subliminarmente, ao conformarem-se com estereótipos sociais reforçados (se não mesmo determinados) pelos 'mass media'.*

*Em Untitled Film Still #15, Sherman representa uma "boneca sexy", numa pose que sugere aguardar, ansiosamente, a chegada de um namorado, ou amante. Porém, Sherman mantém o observador na incerteza: se bem que aluda, ao de leve, a uma possível narrativa, nunca existe informação suficiente para que esta possa ser definida sem margem para dúvidas. Com efeito, a história imaginada dá mais pistas acerca do 'background' do observador do que acerca da imagem observada, que permanece ambígua.*

in Anthony Janson & Horst Woldemar Janson, *A Nova História da Arte de Janson: a tradição ocidental*, Revisão científica de Fernando António Baptista Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, pp. 1130-1131, *cit.* in Fernando António Baptista Pereira, "A 'Olympia' de Manet à luz dos 'Untitled Film Stills' de Cindy Sherman. A Obra de Arte como possibilidade hermenêutica de outra obra de arte", in José Quaresma & Fernando Rosa Dias, (eds.), *Investigação em Arte. Uma floresta, muitos caminhos*, Lisboa, CIEBA-FBAUL, 2010, pp. 205-206 [Baptista Pereira refere-se a esta obra como um trabalho colectivo que conserva segmentos do texto original dos Janson mas foi muito aumentada e enriquecida com os contributos fundamentais de Penelope Davies, David Simon, Walter Denny, Ann Roberts, Frima Fox Hofrichter e Joseph Jacobs, in *idem*].

As considerações tecidas neste excerto remetem ainda para uma outra problemática, a do significado das imagens e em quanto o detalhe, o pormenor, o *pequeno-nada*, pode fazer toda a diferença, conforme igualmente referem os autores, *pormenores como a cruz, pendente de um fio, ou a antiquada cadeira de travessas e a parede de tijolo, em conflito com a juventude da modelo e com a contemporaneidade do estilo de vida sugerido pela roupa. Se um destes motivos desaparecesse, a história mudaria por completo. Através do que parece ser uma notável estratégia, Sherman revela, brilhantemente, o complexo processo de aquisição de significado pelas imagens.* Janson & Janson, *cit.* in *ibidem*.

[Para mais sobre as considerações de Baptista Pereira, particularmente no que refere *Olympia*, veja-se capítulo D. III. 1. as *pin-up* ao longo da História da Arte – *Olympia* e reclinações pre/procedentes [análise de corpus eleito].

Novembro de 1975 [imagem 211], ou capas de outros periódicos como *Cosmopolitan*, *Family Circle* ou *Mademoiselle*<sup>253</sup>. O corpo é, porém, em Sherman, também materialidade, mecanicismo de alerta<sup>254</sup>.

Pioneira na *performance* como forma de arte visual, desde o início da sua carreira nos anos setenta – *The nature of performance art is life. It is a living art form*, Marina Abramović (n. 1946) –, Abramović aborda o corpo como assunto e *medium*, o corpo elevado ao limite físico, psicológico, trabalhando o silêncio, a emoção, a mensagem [imagem 212] e inclusive a dor [imagens 213 e 214]. A artista evoca o corpo apocalíptico, numa reflexão sobre o que se oculta por detrás da estética e da beleza, faceando corpo vivo e *post mortem* [imagem 215]<sup>255</sup>, questionamento estético da efemeridade da vida nos limites do ser e da existência. Nas *performances* mais recentes, nomeadamente MOMA, 2010 e *512 Hours* – Serpentine Gallery, 11 Junho-25 Agosto 2014 –, a artista funde e confronta o próprio corpo com o do espectador, o *eu* e o *outro* num instante fugídio, em que o olhar atravessa o silêncio promovendo a introspecção e a comunhão mas sobretudo o *ser* e a comunicação com o *outro*<sup>256</sup>.

A representação da sexualidade feminina, vital para as artistas feministas a partir da década de setenta, desfetichizara o corpo feminino e a sublimação a que fora sujeito durante séculos. No mundo ocidental, onde pretensamente a mulher se liberou, o corpo conhece novos grilhões que a arte desafia, um domínio onde a artista questiona a sua própria condição e função dados os mercados e políticas. Com os trabalhos feministas, o fragmento ocorre transgressivo, desconstrução de modo a aniquilar a diferenciação pelo género – como em *Judy Chicago* (n. 1939) [imagem 218] cuja instalação evoca mulheres de destaque representadas pela genitalidade. Este género manteve a sua apetência nas décadas que se seguiram, como em *Veronika Bromová* (n. 1966) – *Vistas*, 1996 [imagem 219], a

---

<sup>253</sup> *I like making images that from a distance seem kind of seductive, colorful, luscious and engaging, and then you realize that you're looking at is something totally opposite. It seems boring to me to pursue the typical idea of beauty, because that is the easiest and the most obvious way to see the world. It's more challenging to look at the other side.* Cindy Sherman.

<sup>254</sup> Para Cindy Sherman atendemos ainda a Rosalind Krauss, *Cindy Sherman, 1975-1993*, New York & London, Rizzoli, 1993, e Elisabeth Bronfen, *Cindy Sherman. Photographic Work 1975-1995*, München, Schirmer Art Books, 1995.

<sup>255</sup> Este corpo-esqueleto remete-nos à fotografia de Ergy Landau, *Nu com esqueleto*, c. 1930 [imagem 216] e ao corpo *post mortem* oitocentista que mostrava por esta temática especial apetência [imagem 217].

<sup>256</sup> *When you come and sit on the chair everything dissolves. You don't see any people, you don't hear the space. You see your face, then you see my eyes and then my eyes disappear. You become all but alone. I am just triggering all emotions in you. It becomes like a mirror.* Marina Abramović.

remeter para os antigos atlas do corpo mas clamando o gênero pelo genital –, Louise Bourgeois (1911-2010) [imagem 220] e de novo Sherman [imagem 221] ou ainda Bromová [imagem 222].

Se com Dorota Sadovská (n. 1973) – veja-se *Corporalidades*, 2003 [imagem 223] –, o corpo feminino se desnuda atendendo ao gênero mas para se tornar clínico, um corpo alerta para a prevenção pelo auto-exame, a feminilidade traz ainda um corpo violentado, conforme as imagens de Paula Rego (n. 1935) que denunciam as questões que assolam as meninas/mulheres, delatando a autoridade moral e dizendo da indignação da artista, contando histórias que ora relatam sonhos ora denunciam o estatuto feminino [imagens 224 e 225]<sup>257</sup>, entre a resignação e a insolência, uma outra forma da arte ser política e interventiva<sup>258</sup>. A arte, mais do que traço, forma, cor, nem sempre deixa clara a história que nela sucede.

\*

No que respeita o corpo ideal feminino, os anos cinquenta a setenta veicularam um modelo do belo associando sensualidade e volúpia a corpos de formas copiosas e cinzeladas – cinturas finas, peitos e ancas largas – um modelo que suscitou a rebeldia feminista. A magreza substitui este protótipo, apelando a um corpo esguio, que não é um recuperar do alongamento maneirista que destronara a voluptuosa volumetria renascentista, tão-pouco a androginia da *garçonne* dos anos loucos que o cinema difundiu, mas a promoção de um corpo submisso a uma ditadura de emagrecimento, e sobretudo uniforme, que a fotografia publicitária e de moda desta feita popularizam. Segundo o *cliché* de que um corpo magro é um corpo belo, a publicidade procura transformar o estigma fútil em cuidado vital, ocorrendo o desporto e a alimentação frequentemente em práticas desordenadas.

O corpo que parece forte é falacioso pois é fraco, torna-se um instrumento de representação ao serviço do consumo e da competição sendo, neste desejo de superfície, um corpo *parecer*, antítese do *ser*, que se inscreve no global porquanto a indústria da moda não incrementa a singularidade. Publicidade e moda, sobretudo a alta-costura, vão recrutar

---

<sup>257</sup> *Mulheres mascaradas com aventais a fazerem bolos como boas donas de casa [...] As mulheres estão sobrecarregadíssimas: têm o seu emprego, a responsabilidade da gravidez e, depois, ainda são donas de casa*, Paula Rego, em entrevista por Ana Marques Gastão, “Aborto talvez antes da anunciação”, in *Diário de Notícias*, 23 Janeiro 2008.

<sup>258</sup> Veja-se ainda *Aborto*, 1998 [imagem 226], um dos desenhos da série com o mesmo título, realizada na sequência do referendo de 1998.

a todas as raças corpos que favoreçam esta imagem delgada, promotora de um corpo *saudável* que fomenta corpos *doentes*<sup>259</sup> em busca da elegância e excelência utópicas segundo uma fórmula do esbelto, efêmera e enferma na sua exacerbada magreza excessiva<sup>260</sup>, favorecendo o *photoshop* uma imagem padrão, nem realista nem hiperrealista, mas irreal, imagens e corpos aquém da verdade.

Vastas outras contingências determinam a exposição da mulher bem como a construção da sua identidade, contudo, embora os trabalhos de finais de século acima referidos, apenas em sociedades onde o feminino é ainda vítima de exclusão o corpo-político continua denúncia<sup>261</sup>. O corpo-denúncia dos anos setenta veio dando lugar a um corpo submisso à indústria do consumo, sendo por esta explorado, porque dócil. Ao *ergue-se a cortina e solta-se o drama*, o drama abandonou o palco e a tela, saiu à rua proliferando em cartazes e imagens televisivas mediáticas, invadiu o quotidiano. Longe das vivências morosas de outrora, o corpo torna-se competitivo e isolado, num mundo que avança mais veloz que o tempo, onde o individualismo e insularidade do sujeito são incrementados pela disputa, a

---

<sup>259</sup> Veja-se instalação de Paulo Mendes onde a referência aos magazines de moda é fulcral – Paulo Mendes. *E[x]–Romance [Amor Plástico Cirúrgico]*, 1997 [imagem 227]. Cama de hospital, monitores, vídeos, mala plástica, fotografias, páginas de revista, saco de papel, revistas de moda, material hospitalar diverso, cortinas plásticas opacas, gambiarra, instalação sonora, éter e luz negra, cf. página do artista paulomendes.org. Observe-se também *Zona de Guerra II*, 1994, de Graça Pereira Coutinho [imagem 228]. Enquanto uns artistas se auto-retratam, imagens há que ausentam a figura particularmente nos artistas conceptuais em que alguns corpos se fragmentam ou se talham pela parte e outros desaparecem. Este desaparecimento do corpo ocorre tanto no corpo-fragmento, resíduo [a parte pelo todo ou o detalhe], que ainda é corpo, como no mobiliário vago do corpo ausente [do modelo] – um corpo que, pela morte, já não o é senão em memória conforme *encenação* que denuncia ainda o corpo presente [do artista], bem como o fundo que resta quando o corpo se ausenta, porquanto mesmo quando o corpo se ausenta é ainda para este que remete, para o corpo e para um imaginário a que a representação do corpo sempre apela.

<sup>260</sup> [...] *como se o real, o reprimido pelo pós-estruturalismo pós-moderno, tivesse regressado de forma traumática. Então, também há desilusão com a celebração do desejo como passaporte aberto de um sujeito móvel – como se o real, desprezado por um pós-modernismo performativo, fosse atirado contra o mundo imaginário de uma fantasia capturada pelo consumismo [...] para muitos, na cultura contemporânea, a verdade reside no sujeito traumático ou abjecto, no corpo doente ou mutilado, tomado como prova de importantes reconhecimentos de verdade, testemunho necessário contra o poder*, cf. Jürgen Habermas, in Jürgen Habermas. *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990, pp. 104-105.

<sup>261</sup> O corpo não é, porém, político apenas em contexto de género. Imagens como a instalação *Gaza* de Iyad Sabbah, 2014 [imagem 229], apresentam corpos em argila, como que mumificados, numa desconstrução do indivíduo e desestruturação da célula familiar. Estes corpos, que encarnam o sofrimento e horror da guerra, informativos, têm como fim o envio de uma mensagem, são corpo-denúncia do conflito israelo-palestiniano. Estudiosos como Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), fundadores da *Escola de Frankfurt* debruçam-se sobre a importância do corpo na arte ocidental, sobre a história conhecida e a oculta – particularmente sob a influência dos estudos do período nazi –, considerando, em *Dialectique de la Raison*, 1944, *l'histoire manifeste et la face obscure, négligée dans les légendes officielles des États*, na qual se inclui, inquestionavelmente, a história do corpo. Avaliando o signo da liberdade e da emancipação, que os regimes totalitários levaram à submissão, os autores reflectem o corpo reprimido sobretudo *le controle exercé sur le corps, l'amour-haine pour ce corps qui a imprégné la pensée des masses au cours des siècles*, cf. Theodor Adorno & Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard, 1983 [foi também consultada a versão inglesa Theodor Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, Stanford, California, Stanford University Press, 2007] a debruçar-se sobre o corpo enquanto objecto no domínio político-social.



concorrência, a excelência asséptica do corpo<sup>262</sup>. Se a cirurgia estética opera transformações que corrigem – e a seu modo distorcem – e irrompe como uma promessa de elixir de juventude, o que revela da não-aceitação do próprio corpo e pode levar ao colapso da identidade, pois a busca do corpo-padrão opõe-se ao corpo singular, sucede, todavia, que os estudos laboratoriais procuram um maior conhecimento do corpo, de modo a tratar a enfermidade. A ciência investe no estudo da personalidade e da mente progredindo em novas áreas. Às profissões do corpo, o médico e o treinador, a nível físico, juntam-se o psiquiatra e o psicólogo, a nível espiritual, apresentando-se, num eventual retorno aos clássicos, o corpo moderno, matéria e psique, hoje de novo ponderado nas suas biologia e filosofia. Ocorre ainda que o ideal de corpo contemporâneo, veículo de valores colectivos e sociais de imagem, inova nos binómios conformismo/inconformismo, submissão/rebeldia, como é o caso de tatuagens ou *piercings* que habitam o corpo sua morada.

\*

Novas cambiantes sucederam com a virtualidade e a tecnologia digital que envolvem espacialidade e temporalidade no sem limite, o que veio a reflectir-se em todas as áreas artísticas e modalidades processuais e conceptuais como a fotografia, vídeo, *performance* e mesmo o texto e a música ou processos híbridos em que o corpo se dilui no todo ou na fragmentação. Assistimos, na actualidade, no colectivo virtual, a uma individualização que favorece uma crise do sujeito.<sup>263</sup>

Entre os *media*, as artes plásticas e o universo virtual e digital, a contemporaneidade abre uma fissura onde se confronta o corpo de superfície – que desperta o desejo – e o corpo

---

<sup>262</sup> Outros artistas denotam preocupações sociais do ser do quotidiano. No caso de Duane Hanson, as esculturas em resina poliéster e vinil, à escala natural, minuciosamente detalhadas, apresentam-se, porque na viragem dos anos setenta, imbuídas da cor da Pop Art. Nascendo nos Estados Unidos nos anos sessenta, e pretendendo atravessar as fronteiras entre arte e vida, a Pop Art inspirou-se nos urbes sob a tecnologia industrial e os reflexos no dia-a-dia americano vindo a conhecer uma popularidade internacional. As personagens de Hanson [*imagens* 230 e 231], imóveis e insuladas, trazem a vida quotidiana dessa classe média americana, numa crítica social que roça o burlesco. Colocando, pela dimensão exacta das suas figuras, o espectador num plano de igual para com elas como num mesmo raso de realidade e espelho. Estas personagens, correntes de Hanson, iriam manter-se ainda nos anos noventa [*imagem* 232], em cujos meados surgem os corpos hiperrealistas de Ron Mueck, em resina de fibra de vidro sobre base de argila [*imagens* 233--236]. Distinguem-se não apenas pela dimensionalidade desmesurada ou minimizada, mas ainda pela minúcia do trabalho de superfície – como a atenção aos cabelos, pelosidade, poros, unhas – e pela expressão intorvertida, reflexiva, das figuras que remetem para o quotidiano e experiências de vida do espectador que neles se revendo tropeça no instante e agarra vidas análogas.

<sup>263</sup> Para Bragança de Miranda, *No caso da carne, essa substância comum, que nos faz comunicar com a terra e a vida animal ou vegetal, tudo depende da individualização, cuja forma ideal é a do corpo, esse conceito metafísico que serve de fundamento ao cidadão moderno, sendo a crise do corpo, hoje, o culminar metafísico e político do sistema de usos da carne.* José Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem*, Lisboa, Nova Vega Lda., 2012, p. 14.

interior, subdérmico, subterrâneo. Ao corpo sem órgãos opõe-se, na sua crueza, o corpo com órgãos, acto cirúrgico todavia aquém do corpo cru e esventrado de Clemente Susini, um corpo moderno cujo interior representa uma crise social. Paradoxalmente, enquanto os *media* e a publicidade veiculam a imagem do corpo esbelto, objecto de desejo, e exigem um rosto do qual pouco se importam, as artes plásticas rivalizam com um corpo ausente da estética do belo, onde se impõe uma anatomia visceralmente perceptível, procurando aceder, e ascender, à verdadeira identidade e ao desejo interior, no questionamento da diferença, distante das antigas práticas do *belo* e *bom* do corpo.

A arte anatómica continua, porém, presente na pintura, no desenho, na fotografia, no domínio digital [*imagem 237*]<sup>264</sup>, na ilustração ou na *street art* [*imagem 238*]. Recentes representações do corpo dão voz a imagens de estudo do corpo [*imagem 239*] e antigos atlas, fazendo retroceder a proventos flagelos e acordando velhos mistérios e mitos<sup>265</sup>, como o corpo-mecanismo em Fritz Kahn [*imagem 242 e 243*], uma fábrica gerida por que pequenos seres manuseando mecanismos que activam funções do organismo, ou Remy Nurse regressão à imagem dos humores [*imagem 244*]. Profundamente inspirado pela anatomia humana, e perfeito exemplo da representação anatómica contemporânea, Nurse interpreta síndromas e doenças que desestabilizam o bem-estar físico e psicológico, em ilustrações anatómico-surrealistas que revelam a complexidade do humano, nomeadamente as desordens neurológicas e a relação entre o corpo saudável e uma correcta alimentação<sup>266</sup>.

Vivendo o Presente um tempo do corpo, nas artes plásticas sobrevém, fundamentalmente, um interesse pelo corpo orgânico, fragmentado, que questiona a identidade – ou perda desta – [*imagens 245 e 246*] e novos estudos de género que se debruçam sobre a homossexualidade ou androginia [*imagens 247 e 248*], a fusão de mente e corporalidade [*imagem 249*], ou o corpo-marioneta extensão do *eu* e à imagem do *eu*, conforme Dennis Oppenheim [*imagem 250*]. Nos anos setenta, Dennis Oppenheim realizou várias *performances* usando marionetas autómatos com o seu rosto, que cantavam canções com letra e

---

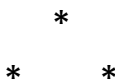
<sup>264</sup> Ao serviço da medicina, a arte digital 3D de Marcel Fukuwara incentiva a doação de órgãos para campanha do Estado do Ceará, Brasil, tratando de forma graciosa um conceito sério. Para mais sobre *street art*, consultámos [www.streetanatomy.com](http://www.streetanatomy.com).

<sup>265</sup> Atente-se quanto as esculturas em cera de Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701) [*imagens 240 e 241*] – criticadas por largo tempo como trabalhos de um artista seduzido pelo macabro e sinistro, mas documentos de uma época sacrificada pelas guerras e epidemias – foram valoroso contributo tanto pela consciência histórica da precariedade da contingência humana como pela sua concepção e cientificidade anatómica que influenciou criações posteriores.

<sup>266</sup> Para mais sobre Remy Nurse, consultámos o site oficial do artista in [remynurse.co.uk](http://remynurse.co.uk).



composição do artista, e de que se destacou a *performance Lecture*, 1976, onde uma marioneta com o rosto de Oppenheim discutia a morte das *body art* e *earth art* temáticas do seu apreço. O corpo, depositário e espelho do mundo que o rodeia, agente e matéria da arte, não se confina, assim, nem à beleza nem à organicidade.



Do paganismo à modernidade, cada tempo teve a sua *imago mundi*, em que o indivíduo e o mundo se inscrevem nas crenças, certezas e questionamentos que fundeiam em valores sócio-político-culturais, na história, religião, ciência, superstição, mitologia<sup>267</sup> e novos mapeamentos como os do genoma. O corpo, participante activo na história das artes e na História universal, promove a transversalidade de culturas e saberes, denuncia as tensões sociais. Em virtude da sua natureza, o corpo é fluido, ressoa, percorre vias sinuosas, daí as intersecções que referimos exploradas por vários artistas. Cada passo remonta a um maior conhecimento do corpo no passado e conduz a um mais favorável corpo do porvir.

As representações humanas nas cavernas ancestrais interrogam-nos ainda com a sua mística, os rostos de Fayum atravessaram o tempo perturbando-nos com os seus olhares, a estatuária clássica assombra-nos com as suas linhas modelares, poses e retratos de família, profissão ou estatuto social pulsam vida, vidas<sup>268</sup>.

---

<sup>267</sup> Na imagem *Japix Aeneas, cirurgião e Vénus*, fresco da Casa di Sirico, Pompeia, séc. IV [imagem 251], o clínico trata Japix Aeneas ferido, acompanhado por Yunus, o seu filho, chorando, assistido por uma figura feminina – num plano que se pretende posterior, embora a arquitectura cenográfica não contemple ainda a profundidade – porventura *Vénus* adjuvando com o seu poder balsâmico.

<sup>268</sup> Vejam-se de André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) – academista do domínio da pintura que vem a destacar-se na sua carreira fotográfica –, mosaicos de celebridades e artistas de nomeada [imagens 252 e 253]. Através do daguerreótipo e invenção de uma câmara que permitia, com as suas várias objectivas, registar numa mesma placa até doze fotografias de formato 6x9cm, sistema cuja patente Disdéri registou, em 1854, sob a designação e formato de *carta de visita – carte de visite portrait* –, este formato conheceu grande sucesso e apreço, pois que retratava a mesma personagem em diversas poses, acrescida da mais-valia de preço reduzido. Realizado segundo este método, o retrato de Napoleão III, 1859, concedeu-lhe popularidade na Europa estendendo-se aos Estados Unidos. Disdéri viria, posteriormente, a divulgar um outro método, no formato 10x15cm, que se tornou comum na fotografia inglesa, em fotos de família, através da firma Windsor & Bridge Co., denominado *foto-álbum*. Estas fotografias revelavam mais do estatuto social – e profissional, no caso masculino – que da personalidade do retratado. Os adereços e fundos remetiam para as profissões, são sobretudo os rostos que se destacam, seguindo o cânone da fisionomia atractiva, respeito pelas proporções naturais, nitidez e detalhe, ausentando contrastes luz/sombra. De igual modo, produz as imagens referidas, em que dá rosto a rostos proeminentes da época. A imagística do rosto pertence a um conjunto de signos estereotipados, uma territorialização de ordem simbólica que no *singular* pretende conter o *todo* – A história do Cristianismo, por exemplo, associa o rosto de Cristo ao amor universal e padecimento. O imaginário cristão encarna o corpo no rosto de Cristo. Disdéri dedicou-se ao retrato, bem como à paisagem e foto-reportagem, e o nu fotográfico erótico, em que foi um dos pioneiros, vertente em que conheceu igual sucesso. Para mais veja-se André-Adolphe-Eugène Disdéri, *L'Art de la Photographie*, Paris. Paris: Chez l'Auteur, 1862 [Foi consultada a edição online Getty Research Institute, in archive.org].

Estático e deambulativo, revelando-se, ocultando-se, metamorfoseando-se, objectivado ou subjectivando-se, o corpo real emprestou ao corpo-representação narrativas e estéticas, efabulações e metáforas marcado pela idealização e romantismo – como *O nascimento de Vénus*, 1863, de Cabanel, ou pela irreverência e provocação, como *Fonte*, 1916-17, de Duchamp, a imagem ícone do *readymade*, peça de uso masculino que remete para o sexo feminino invertido. Submissão e autoridade, matéria e assunto, o corpo inscreve-se no mundo de forma utópica ou realista e as imagens tornam móvel e viajante a actualidade do pensamento convivendo, em simultaneidade, com a literatura, a música, as artes no seu todo. A arte é eco e rumor.

*Ouwer. Ouler. Verler.* Não abdicando da estética própria das suas disciplinas, pintura, música e literatura completam-se, atestam a *tricumplicidade*. A música pinta e aspira a poema, a pintura aproxima-se aos sons e, na sua linguagem estética, veicula a sua mensagem. As artes servem-se mutuamente. União da cor e traço, palavra e som. Em vizinhança. Em convivência. Conforme verificámos, a *ideia* de corpo foi diversa ao longo das mentalidades que povoaram o pensamento e estética ocidentais<sup>269</sup>, sendo na sua dissonância que o corpo se faz corpo, e temática. O estudo comparativo das artes contribui como um todo para a compreensão da civilização ocidental, um mester colectivo de físicos e cirurgiões<sup>270</sup>, a que se aliou a curiosidade universal dos pensadores, estetas e teóricos, artistas, escritores e compositores, transportando a semente onde germinou uma vontade de conluio, a que o espectador deu corpo nas suas leituras e com a sua imaginação. Mas, sabemos hoje mais sobre o nosso corpo?

Ignorado por muito tempo pela História e pela História da Arte, que se interessavam pelos indivíduos – que procuraram endeusar, mitificar, heroicizar, alegorizar e simbolizar – mas se distraíam dos seus corpos, o corpo é a matriz da História e da Arte mas, embora os muitos estudos sobretudo na modernidade, persistem grandes lacunas. Todavia, o estudo

---

<sup>269</sup> Acrescente-se, como simples exemplo, no que reporta a exposição do corpo, como as telas de Rembrandt ou Vermeer, [imagens 254 e 255] usam os jogos de luz para enaltecer o corpo sobre o que permanece na sombra, enquanto os orientais têm uma propensão para a beleza na escuridão, avultando o poder misterioso e o secretismo das sombras nos corpos como nos espaços, uma perspectiva de que os ocidentais não tiram similar prazer. Para esta temática atendemos a Junichiro Tanizaki, *In Praise of Shadows*, London, Vintage Books, 2001.

Para mais, veja-se capítulo **D. III. 1. as pin-up ao longo da História da Arte**.

<sup>270</sup> O corpo doente tratado por físico ou cirurgião apresentou-se-nos, com alguma pontualidade, logo em iluminuras de manuscritos, imagens de cirurgias praticadas por monges – conforme ilustração referente a *Cirurgia de Teodorico Borgognone*, século XIII [imagem 256] ou *Cirurgia de Rolando di Parma* [médico em Bolonha, autor de *Chirurgia Orolandina*, 1240], século XIV [imagem 257].

do corpo pode dar corpo à arte e à História. O corpo é uma *crónica* que se faz em ritmo lento, pois que multifacetada, a par das ideias e ideais, estéticas e técnicas, políticas e sociabilidades, e de que se não ausenta a beleza, a emoção, a moda, o consumo, o voyeurismo<sup>271</sup>. O corpo é História<sup>272</sup>, transporta uma história<sup>273</sup>. A pintura e a fotografia tornam-se cirúrgicas, nestas a arte traz à luz o que a pele e a carne ocultavam, um corpo-diagnóstico que revela e se revela no todo, na parte e na ausência, imóvel ou em movimento, individual ou em grupo, impossível de se desprender da vida. Mas a maior revolução ocorre com as *performances*, *hapennings* e instalações que tiraram o corpo do seu estado passivo concedendo-lhe uma dinâmica e também uma conexão e analogia entre

---

<sup>271</sup> *la façon de se vêtir, de mourir, de se nourrir, de travailler, d'habiter sa chair, de désirer, de rêver, de rire ou de pleurer n'a pas accédé au statut d'objet digne d'intérêt historique. Dans la discipline historique, longtemps a régné l'idée que le corps appartenait à la nature, et non à la culture*, in Jacques Le Goff & Nicolas Truong, *Une Histoire du Corps au Moyen Âge*, Paris, Éditions Liana Levi, p. 18.

<sup>272</sup> Esta noção da História da sociedade que se reflecte no corpo de cada indivíduo, o corpo enquanto objecto histórico e sociológico, é defendida por Norbert Elias (1897-1990) in Norbert Elias, *La Civilisation des Moeurs* (1939), Paris, Calmann-Lévy, 1973, e Norbert Elias, *La Dynamique de l'Occident* (1939), Paris, Presses Pocket, 1990. Atentámos, igualmente, em Johan Huizinga que, em 1919, defende a aproximação da História, enquanto disciplina, dando particular atenção ao corpo, in Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1989, e ainda em Lucien Febvre (1878-1956) e Marc Bloch para o qual o homem é sensibilidade e corpo – dizem le Goff e Truong citando Bloch, *[s'il faut bien qu'il existe] dans l'humaine nature et dans les sociétés humaines un fond permanent sans quoi les noms mêmes d'homme et de société ne voudraient rien dire [...] l'homme aussi a beaucoup changé : dans son esprit et, sans doute, jusque dans les plus délicats mécanismes de son corps*, Goff & Truong, in idem, pp. 26-27.

<sup>273</sup> *Le corps est le premier et le plus naturel instrument de l'homme [...] le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps*, Marcel Mauss.

É no sentido de corpo-viagem que Marcel Mauss (1872-1950) foi o primeiro a interessar-se pelo corpo antropológico e as suas técnicas – *Je dis bien 'les' techniques du corps [...] j'entends par ce mot les façons dont les hommes, société para société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps [...] Mais il en est de même de toute attitude du corps. Chaque société a ses habitudes bien à elle [...] J'ai donc eu pendant de nombreuses années cette notion de la nature sociale de l'« habitus » [...] il ne désigne pas ces habitudes métaphysiques, cette « mémoire » mystérieuse, sujets de volumes ou de courtes et fameuses thèses. Ces « habitudes » varient non pas simplement avec les individus et leurs imitations, elles varient surtout avec les sociétés, les éducations, les convenances et les modes, les prestiges. Il faut y voir des techniques et l'ouvrage de la raison pratique collective et individuelle, là où on ne voit d'ordinaire que l'âme et ses facultés de répétition. [...] Dans tous ces éléments de l'art utiliser le corps humain les faits 'd'éducation' dominaient*. cf. Marcel Mauss, “Les techniques du corps”, in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, P.U.F., 2013, pp. 5-8 [Marcel Mauss, “Les techniques du corps” – comunicação apresentada na Société de Psychologie, 17 Maio de 1934 – publicado originalmente in *Journal de psychologie*, XXXII, n°s 3-4, 15 mars-15 avril 1936, ensaio posteriormente integrado no volume *Sociologie et Anthropologie*, Paris, P.U.F., Sixième partie. Paris. P.U.F., 1950]. [Foi consultada a edição online produzida por Jean-Marie Tremblay, professor de Sociologia na Université du Québec, Chicoutimi, colecção *Les classiques des sciences sociales*, in [www-regine-dtambel.com](http://www.regine-dtambel.com)].

Segundo Jacques le Goff e Nicolas Truong, a técnica decorre na senda do termo escolástico *habitus*, para São Tomás de Aquino uma predisposição habitual já referida por Aristóteles, in Goff & Truong, *op. cit.*

Na Introdução a *Sociologie et Anthropologie*, Claude Lévi-Strauss, seguidor atento de Mauss, considera, *Non seulement Mauss établit ainsi le plan de travail qui sera, de façon prédominante, celui de l'ethnographie moderne au cours de ces dix dernières années, mais il aperçoit en même temps la conséquence la plus significative de cette nouvelle orientation, c'est-à-dire le rapprochement entre ethnologie et psychanalyse*. E acrescenta *personne, en vérité, n'a encore abordé cette tâche immense dont Mauss soulignait l'urgence nécessaire, à savoir l'inventaire et la description de tous les usages que les hommes, au cours de l'histoire et surtout à travers le monde, ont faits et continuent à faire de leur corps. Nous collections les produits de l'industrie humaine ; nous recueillons les textes écrits et oraux. Mais les possibilités si nombreuses et variées dont est susceptible cet outil, pourtant universel et placé à la disposition de chacun, qu'est le corps de l'homme, nous continuons à les ignorer, sauf celles, toujours partielles et limitées, qui rentrent dans les exigences de nos cultures particulières*. cf. Lévi-Strauss, in *op. cit.*, pp. 11 e 12, respectivamente.

modelo/obra e espectador, o individual e as massas<sup>274</sup>. O radicalismo dos trabalhos feministas muito contribuiu para que o corpo se libertasse da rigidez do retrato tradicional, emergindo novas atitudes na abordagem artística e estética do corpo.

Observámos, neste capítulo, o corpo na História, o corpo-diegeese perante as metamorfoses temporais, vital no contexto individual e material, bem como no colectivo social, político, filosófico e inevitavelmente estético, porquanto, mesmo em se tratando de arte conceptual, há corpo. Muitas das obras que apresentamos completam-se ou opõem-se e pretendem reflectir sobre um tema que vem sendo foco de atenção, sobretudo nas duas últimas décadas, corpo cerebral e político pois que conectado com ideologias, já mais distanciado das religiosas e feministas, ainda que importante em questões de género. Um corpo, visceral, que se apresenta hoje sob novo humanismo, modificado por preceitos como a tatuagem e o *percing*, a estética e a estilização segundo novos códigos.

Concedendo-se hoje um lugar particular ao corpo fragmentado, depreendemos que a modernidade não se define por um fenómeno de corte, colagem, fragmento, mas, ao invés, por uma experiência conjunta de corpo, entidade e identidade, carne e psique, [in]visibilidade, espaço e tempo sociais, políticos e físicos, em que o corpo se inscreve, nomeadamente o urbano e o tecnológico. A História não é um produto fixo mas uma narrativa em permanente [re]construção. Sendo que os conceitos na contemporaneidade são inconclusivos – pela proximidade no tempo, porque sempre em metamorfose e análise –, o último problema do século ocorre como o problema-corpo, culto omnipresente do corpo, permanente serial em imagens, o que não significa sequencial na morfologia das mesmas. Um corpo não desmoronado, mas cujas peças, na parte, transporta a sua totalidade. Um corpo fractal, entre o ser e o parecer, que em si mesmo é corpo, que de mais não necessita e sobrevive com a veemência do todo em si transportando a sua história e a História da Humanidade – *Corpos são tudo o que vive, incluindo nesta condição o corpo próprio fragmentado, o corpo múltiplo*. Álvaro Lapa.

*O corpo é ele mesmo a mandala: estruturado como está para fazer a síntese de cada coisa e de tudo – o ser pelo estar ausente e sempre presente, fragmentário e uno no seu caminhar e no seu devir.*

Alberto Carneiro

---

<sup>274</sup> Para uma visão de modernidade, considerando afinidades, optámos por Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Massachusetts & London, England, MIT Press, 1990; e Frisby, *op. cit.*.

## 2. *ver, ver-se, ser visto* – o corpo interface entre o *eu* e o *outro*



Alain Fleischer. *Na moldura do espelho*, 1984

O corpo elegeu-se interface entre o *eu* e o mundo. A figura arrasta o espectador para a obra, explora a emotividade e recepção do público e o olhar é porta de entrada. A problemática do olhar expressa-se num *ver, ver-se, ser visto*, segundo três perspectivas – o indivíduo que observa o outro, o que se auto-observa e o que pelo outro é observado. À imagem do realismo dos rostos de Fayum [imagem 2], o sujeito que vê dirige o seu olhar a um espectador em perspectiva, que aguarda, ou ao artista/fotógrafo que o capta esteja este oculto na imagem ou presente na narrativa [imagem 3]. Por vezes, o retratado vê para lá destes, ignorando-os, como em Helmut Newton, *Auto-retrato com modelos e sua mulher*, 1981, [imagem 4] fotografia para a revista *Vogue Homme*. Nesta imagem, uma janela abre para a cidade que fervilha no mar de trânsito contrastando com o silêncio que emana no espaço interior, onde a modelo em primeiro plano<sup>275</sup> olha à esquerda – para um espaço que desconhecemos, ignorando quem ou o quê o ocupa – perante pelo menos dois observadores intra-diegéticos – June Brown, a mulher de Newton que observa de frente, tomando o lugar do espectador na narrativa, e Newton, o fotógrafo, reflectido no espelho, que capta a modelo de costas, coincidindo o lugar deste com o do observador extra-

---

<sup>275</sup> Descortina-se na imagem uma segunda modelo, da qual apenas se vêem as pernas permanecendo o tronco e o seu rosto sob anonimato, assim se ignorando onde o seu olhar recai e quem a observa.

diegético, o público. Enquanto os olhares de Newton e June se focalizam no modelo, indiferente a ambos o corpo desta, maior do que a frame da lente, autentica-se no reflexo<sup>276</sup>.

O indivíduo que se vê tem como adjuvante o espelho, sendo frequente apresentar-se numa atitude introspectiva [*imagens 6-8*] ao acarear a sua própria imagem. No corpus que observámos, constatamos que o espelho tem sobretudo duas funções primordiais – consente que o sujeito se observe [*imagens 9-14*] ou que através dele observe [*imagens 15-19*] numa ambiguidade em que o modelo simulando olhar-se nos olha. No que refere o sujeito que se observa, há que atender que se usa associar instintivamente o espelho à vaidade, e por sua vez a vaidade à mulher [*imagens 20-24*], daí que o espelho – dicotomia corpo/espírito, acção/pensamento, interior/exterior –, todavia prenhe de simbologia, se coligue também com desordem e seja tema recorrente na iconografia feminina, e assim mais raras as imagens masculinas, dando origem, em momentos de maior reflexão, às *vanitas*, imagens da beleza efémera<sup>277</sup>. Verificamos, porém, em inúmeras telas, sobretudo quando o corpo nu se reclina de costas, reflectindo o espelho parte do corpo oculto<sup>278</sup>, apelando ao olhar do espectador, por vezes *em convite*, que o espelho, mediador na convivência, serve a auscultação do espectador [*imagens 31-36*] aumentando a teatralidade da cena, tão mais eloquente quando a modelo não mostra o rosto.

Frente ao espelho, o modelo consome a sua própria imagem, estiliza a sua própria imagem no processo de quem quer ser. Sempre que sucede confrontar o espelho, o modelo – *eu* que se detém em si mesmo –, olha-se ou olha o *outro*<sup>279</sup> e, quando encontra no espelho o olhar do observador – em que se revê –, olha-se através do olhar desse, despertando para a sua

---

<sup>276</sup> *Auto-retrato com nu reclinado*, 1902-03, de Picasso, levanta também questões sobre *quem olha quem*. Picasso-personagem contempla, sentado na cama, a mulher deitada ao seu lado; mulher que, por sua vez, olha Picasso-artista que para lá da margem da tela a pinta [*imagem 5*].

<sup>277</sup> Conforme o contraste entre Régner [*imagem 25*] e *Vanitas*, de Bernardo Strozzi, [*imagem 26*] que, infringindo o cânone da beleza, remete para a efemeridade desta numa subtil moralidade criticando a vaidade.

<sup>278</sup> Na fotografia de Disdéri [*imagem 27*], modelo absorto em languidez, e na de Julien Mandel [*imagem 28*], modelo que olha *em convite*, o espelho reenvia o corpo que a modelo não encara. Já na fotografia de autoria não apurada seguinte, bem como na tela de Botero [*imagens 29 e 30*], o espelho não serve a qualquer fim do corpo, existindo apenas enquanto contributo para o espaço íntimo que esse corpo abriga.

<sup>279</sup> Veja-se como em Morelse [*imagem 37*] a modelo, que se sabe observada, interpela o espectador convidando-o para a sua imagem, ressaltando ela mesma a importância do espelho. Veja-se também Newton, em fotografia da *Condessa Marta Marzotto*, 1986 [*imagem 38*], particularmente interessante pois a modelo é fotografada olhando-se, não em reflexo mas num retrato de si própria pintado por Renato Guttuso.



individualidade, procurando deixar de ser *outro*<sup>280</sup>, sendo certo que é simultaneamente observado pelo *outro*, artista e espectador<sup>281</sup>. Via de exploração interna das emoções e inclusive da patologia que atormenta o indivíduo, os olhos, projecção individual e receptores do mundo, perscrutam ao redor<sup>282</sup> e reenviam o *eu* ao *outro*. Ocultar o olhar é aventurar o mistério<sup>283</sup>. Acessório que auxilia a forma de contornar a posição lateral frontal, o espelho surge como adjuvante em inúmeras telas que reportam o banho ou a *toilette*, atingindo o seu momento maior com a *Vénus ao espelho- Rokeby Vénus*, 1644-48, de Velázquez [imagem 31]<sup>284</sup>, reclinada sobre o leito, sensual, inovadora na sua pose de costas voltadas ao espectador, numa volúpia que o espelho acalenta<sup>285</sup>. A pose de costas viria a influenciar outros pintores, cujo espelho exhibe não apenas a beleza como inova o processo de representação, assistindo a uma nova *Vénus* que, através daquele, observa o espectador e se auto-aprecia. Uma pose inusual que consente a observação do corpo nu segundo uma outra perspectiva.

\*

Os gregos tinham mostrado previamente a necessidade de se materializarem através do olhar. Em *Teeteto*, 144a-145c, de Platão, Teodoro, interlocutor de Sócrates, apresenta-lhe o jovem matemático e filósofo, de grandes parecenças físicas, ao qual Sócrates diz [vem] *Teeteto, para que eu possa observar-me a mim mesmo e ver de que tipo é o meu rosto; é que Teodoro diz que se parece com o teu*<sup>286</sup>. Também em *Alcibiades*, no diálogo de Sócrates com este, Platão fala

<sup>280</sup> *La conscience du moi ne s'exprime pas par un dialogue du 'je' au 'moi', ni du 'je' au 'tu', mais par un face-à-face entre un 'tu': «vous, mes yeux», invoqués au 'vocatif', invités à se faire sujets du voir, et un 'moi' object. La représentation de soi-même s'opère du dehors et exige un spectateur externe, que le sujet [...] se fabrique en se dissociant de ses propres regards [...] «visibilisant» ce qui s'y trouve, et devenus miroirs du visage même qui les porte*, in Françoise Frontisi-Ducroux, *Du Masque au Visage*, Paris, Flammarion, 2012, p. 61.

<sup>281</sup> *The mirror was often used as a symbol of the vanity of woman. The moralizing, however, was mostly hypocritical. You painted a naked woman because you enjoyed looking at her, you put a mirror in her hand and you called the painting 'Vanity', thus morally condemning the woman whose nakedness you had depicted for your own pleasure. The real function of the mirror was otherwise. It was to make the woman connive in treating herself as, first and foremost, a sight*, cf. John Berger, *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 2002, p. 45.

<sup>282</sup> Conforme Penn, Moriyama, Kikai e fotomontagem de Haussman [imagens 39-42].

<sup>283</sup> *Le visage, symbole du mystère, est comme une 'porte de l'invisible', dont la clé est perdue*. in Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Editions Robert Laffont SA et Jupiter, 1982, pp. 122-23.

<sup>284</sup> Clark Kenneth defende que *A Vénus Rokeby*, de Velázquez, em última análise deriva do *Hermafrodita adormecido* da coleção Borghese. cf. Kenneth Clark, *The Nude – A Study in ideal Form*, Princeton, Princeton Press, 1972, p. 373, nota 3.

<sup>285</sup> Enquanto na tela de Velázquez, o espelho serve para revelar o rosto – que desfocado mais apela para o corpo – e convida o observador/extradiegético a participar, na fotografia de Sam Taylor-Wood, *Soliloquio III*, 1998 [imagem 35], a massa de público em rodapé apresenta, na sua loquacidade público voyeurista intradieético.

<sup>286</sup> In Platão, *Teeteto*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 191.

no conceito comum aos gregos de se olharem no rosto e olho do seu semelhante, particularmente a pupila<sup>287</sup>. Face ao inteligível reflexo da pessoa, Platão rebelava-se em desfavor do rosto como conhecimento visível, por este ser mera aparência que se opõe ao ser genuíno, mas o rosto é um meio de conhecimento do *outro* e também, por similitude, é descoberta do próprio *eu*, pois só em espelho podemos ver a nossa imagem. Vêu da personalidade, linguagem silenciosa do ser íntimo, parcialmente desnudado, o rosto serve o *outro*, não o *eu*, pois nunca ninguém viu directamente o seu próprio rosto, mesmo o espelho nunca devolve a imagem verdadeira, pois que nos dá a invertida.

Cícero dizia ser o rosto o *espelho da alma*. Emmanuel Levinas considerava-o como o primeiro acesso à alteridade<sup>288</sup>. Retrato e auto-retrato individual e da sociedade, a construção da ideia de *indivíduo*, de *eu* – espírito, corpo, matéria –, desde o ser humano que não tinha consciência do seu corpo nem das suas espiritualidade e individualidade, fez-se lentamente, foi nómada e conheceu grandes reveses provocados pela religião, moral, direito, psicologia e costumes. Recente no Ocidente e assunto da história social, a noção e a categoria da *persona* no conceito filosófico, conforme Mauss, foi-se construindo paulatinamente<sup>289</sup>. O rosto conhece grande mudança com as Grandes Guerras – onde perde humanismo – e com os artistas modernistas. Os fauvistas, conduzidos por Matisse,

---

<sup>287</sup> *Tu as bien remarqué que le visage de celui qui regarde l'œil de quelqu'un apparaît, comme dans un miroir dans l'œil qui se trouve en face, dans la partie que nous appelons la pupille: [cette silhouette, cette petite poupée] c'est l'image, l'idolone de celui qui regarde.* in Platão, *Alcibiades*, 133a.

<sup>288</sup> Para esta temática atendemos a Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961, onde o autor defende a alteridade do *eu* e do *outro*, bem como a fruição do mundo ao serviço do *eu* – *arrache[r] l'être instinctif aux anonymes menaces pour constituer un être indépendant du monde, véritable sujet qui peut assurer la satisfaction de ses besoins* [in p. 89] – conseguida pela libertação e evasão. [para *délivrance* e *évasion*, veja-se Emmanuel Lévinas, *De l'Évasion*, Montpellier, Fata Morgan, 1982].

<sup>289</sup> *Comment, au cours des siècles, à travers de nombreuses sociétés, s'est lentement élaboré, non pas le sens du «moi», mais la notion, le concept que les hommes des divers temps s'en sont créés?*, in Marcel Mauss, “Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de «moi»” – artigo publicado originalmente in *Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. LXVIII, Londres, Huxley Memorial Lecture, 1938, e posteriormente integrado no volume Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, op. cit. [...] *Au contraire des Indous et des Chinois, les Romains, les Latins pour mieux dire, semblent être ceux qui ont partiellement établi la notion de personne, dont le nom est resté exactement le mot latin. Tout au début, nous sommes transportés dans les mêmes systèmes de faits que ceux qui précèdent, mais déjà avec une forme nouvelle: la «personne» est plus qu'un fait d'organisation, plus qu'un nom ou un droit à un personnage et un masque rituel, elle est un fait fondamental du droit. En droit, disent les juristes: il n'y a que les personae, les res, et les actiones.* Mauss, in *idem*, p. 18.

Para mais sobre o percurso da *máscara*, personagem, à *persona*, identidade, sacralidade e consciência moral e a construção de significados como carácter, direito, corpo religioso, metafísico, filosófico e moral, citamos, *Qui sait ce que seront encore les progrès de l'Entendement sur ce point? Quelles lumières projeteront sur ces récents problèmes la psychologie et la sociologie, déjà avancées, mais qu'il faut promouvoir encore mieux. Qui sait même si cette «catégorie» que tous ici nous croyons fondée sera toujours reconnue comme telle? Elle n'est formée que pour nous, chez nous. [...] Nous avons de grands biens à défendre, avec nous peut disparaître l'Idée. Ne moralisons pas. Mais aussi ne spéculons pas trop. Disons que l'anthropologie sociale, la sociologie, l'histoire, nous apprennent à voir comment la pensée humaine «chemine» (Meyerson); elle arrive lentement, à travers les temps, les sociétés, leurs contacts, leurs changements, par les voies en apparence les plus hasardeuses, à s'articuler.* Mauss, in *ibidem*, p. 28.



ensopam-no de cores. Os cubistas, com Braque e Picasso à frente, desconstroem-no, dissecando-o por planos, quebrando as regras de simetria e perspectiva, trazendo várias faces do rosto a um mesmo tempo. Os surrealistas impregnam-no de uma aura de mistério oriunda do onírico. Outros, como os expressionistas alemães, caricaturam-no, atribuindo-lhe um rasto de loucura ou de miséria social, reflexo da guerra, da fome. Na modernidade, o rosto perdeu a face pois na sua representação os artistas deformam-no, desconstroem-no ou escondem-no<sup>290</sup> – segundo Artaud, *Le visage humain est une force vide, un champ de mort [...] n'a pas encore trouvé sa face [...] c'est au peintre à lui donner.*<sup>291</sup> Porém, mesmo o corpo despojado, apocalíptico, é um corpo fértil pelo despertar que provoca.

A imagem do indivíduo, no modo como olha, veste, posa e na sua imobilidade actua, regista detalhes da aparência e individualidade, permitindo-nos tecer considerações sobre o carácter a partir do semblante. Todavia, a representação é complexa quando se pretende dar visibilidade ao abstracto. Ao observar um rosto, e porque este não é apenas fisionomia, procuramos descobrir emoções, sentimentos e pensamentos, apreciar o carácter através das sensações visuais que esse semblante nos transmite, apreciações intrincadas porque lemos a expressão através de uma pose retratada pelo artista, o *real* que captou através da observação, mas que projecta também a emoção deste, suas vivências e leituras da natureza humana, improvisando ou distorcendo no modo como escolheu representar o retratado.

No caso que nos importa, a obra de arte representa pessoas, é feita por pessoas e vista por outras pessoas. Ao ser produzida por um indivíduo é subjectiva e na sua construção existe um género, uma classe e uma sexualidade. A imagem, porque representa o *outro*, dá-nos uma versão da sua aparência exterior sob esta subjectividade do artista. Existe ainda o eventual destinatário, aquele a quem a imagem se dirige, muito importante quando esta resulta de encomenda, como acima referimos. Mas o auto-retrato, porque é a imagem do *eu* dada pelo próprio, sugere-nos uma atenção especial, faz-nos pensar no longo percurso das imagens do artista que se tomou como assunto<sup>292</sup>. O homem artista surge desde cedo representando-se pintando, revelando as suas aptidões, enquanto a mulher artista, por este retratada, assume em temática religiosa, mitológica, alegórica, ou como noiva, esposa ou

---

<sup>290</sup> Veja-se Daphné Bétard, “Le visage tombe le masque”, in *Beaux Arts* magazine, n° 356, février 2014, pp. 66-75 [artigo redigido aquando da exposição *La Vieille Charité*, Marseille, 21 février-22 juin 2014].

<sup>291</sup> Cf. Antonin Artaud, aquando da sua exposição de retratos e desenhos, Galerie Pierre Loeb, Verão de 1947.

<sup>292</sup> Para esta temática, atendemos a Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

mãe, ícone de beleza, elegância e qualidades, ausente de dados que digam do seu estatuto. Por sua vez, o auto-retrato feminino difere dos demais retratos que a artista produziu, sobretudo quando a apresenta no exercício do seu mester [imagens 43-45]<sup>293</sup>. Entre a *mimesis* e o desafio de convenções, suas subjectividade e identidade, o seu papel na história visual surge em favor da reivindicação de um lugar na arte, um ganho de credibilidade e o reconhecimento pelos seus pares.

\*

A fotografia, não sendo objectiva, é a representação visual mais próxima do real, arquivo material que produz conhecimento porquanto mais pormenorizadamente representa as especificidades do ser humano, todavia, no seu espaço cirúrgico, a identidade pode ser desconstrutiva uma vez que a própria imagem devolve ao sujeito a materialização do pensamento da sua identidade, podendo mesmo a imagem ao espelho revelar nova identidade. O auto-retrato ao espelho, a pré-*selfie* foi apreciada pelos grandes mestres da câmara, tanto mulheres quanto homens, porventura porque mais do que questão de género se pretendia elevar o medium e porque o medium permitia a fuga às convenções e novas e múltiplas experiências [imagens 47-54].

Já em *As Meninas*, 1656 [imagem 55], Velázquez, usando os atributos do seu mester, se fez ele mesmo modelo, não sendo claro se observa a tela que pinta, o casal que retrata [rei e rainha reflectidos no espelho e que ocupam, dentro da narrativa, o lugar de espectadores da cena] ou o espectador para lá da superfície da tela. Celebrada como auto-retrato, a tela traz uma diferenciação de planos, uma fronteira, pretendendo o artista, *voyeurista* – que introduz ainda um outro *voyeur* na porta em fundo –, elucidar como uma imagem pode ser observada, experienciada, e confrontar o espectador com várias perspectivas e olhares que o abordam<sup>294</sup>. Pintura em que predominam os jogos de espelhos – o espelho real e os demais espelhos do olhar –, a tela de Velázquez remete-nos para a foto do modelo *fashion* de Newton referida [imagem 4], onde este inscreve a sua entidade de fotógrafo e de *voyeur*, sendo a câmara o objecto que, em jeito de artifício, o separa do plano de cena.

---

<sup>293</sup> A mulher artista retrata-se, por vezes, tendo o espelho como adjuvante. Objecto que não ocorre em abono da vaidade, mas de modo à artista captar o seu rosto, conforme já em Marcia, *Auto-retrato*, c. 1403 [imagem 46].

<sup>294</sup> *The convention of perspective, which is unique to European art and which was first established in the early renaissance, centres everything on the eye of the beholder. [...] Perspective makes the single eye the centre of the visible world. Everything converges on to the eye as to the vanishing point of infinity*, Berger, in *op. cit.*, p. 9.

Se atentarmos ainda na tela de Manet, *Bar nas Folies-Bergère*, 1882<sup>295</sup>, a acção desenrola-se entre a figura central, ao balcão – que nos acareia, mas também encara o elemento masculino [à direita, reflectido mas fora da perspectiva do reflexo da sala] com o qual estabelece conversação –, e a diegese da popularidade do evento teatral que se desenrola em espelho. Com a ajuda da cor e luz, Manet manipulou a composição enfatizando várias narrativas, fazendo com que o olhar do espectador – posicionado num lugar crucial – não se detenha apenas no elemento feminino. Esta técnica, jogo de perspectivas, remete-nos para a fotografia – que Manet dá provas conhecer bem – e para o cinema, nas suas dinâmica e fluidez muito além da imagem presa e do olho mecânico. Em Velázquez, Helmut e Manet, público e personagens interagem através do espelho, completando o espectador a cena com o seu olhar e presença. Sucede, porém, que o lugar do espectador nem sempre coincide com o lugar do artista, e que a perspectiva não garante reciprocidade no destino das imagens para um espectador único.

\*

O corpo e o rosto reflectidos numa perspectiva dual ocorrem numa imagem simétrica, imagem às avessas [*imagens 56-60*], enquanto os que se acareiam têm o espelho como metáfora do seu teatro cartesiano, lugar na mente onde os pensamentos são elaborados<sup>296</sup>, confrontando-se com o[s] seu[s] *outro[s]* [*imagens 61-63*] e com as suas máscaras [*imagens 64-66*], promovendo a introspecção<sup>297</sup> – *Começo a conhecer-me. Não existo. Sou o intervalo entre o que desejo ser e o que os outros me fizeram*, como escreveu Álvaro de Campos<sup>298</sup>. Sucede ainda a reflexão, em jeito cubista, reflectir duas perspectivas do rosto, como em Dora Maar [*imagem 68*] ou Man Ray [*imagem 69*]. À imagem da fotomontagem e colagem [*imagem 70*], o jogo de espelhos transforma o corpo numa estrutura cujas peças se fragmentam<sup>299</sup> e convivem criando [inter]secções cirúrgicas que valem por si mesmas e pelo todo [*imagens 71 e 72*].

---

<sup>295</sup> Veja-se *imagem 54*, in capítulo **C. I. 1. corpo – o todo território e o fragmento**.

<sup>296</sup> Releve-se quanto as ideias de Descartes importaram para o desenvolvimento de um novo conhecimento e auto-consciencialização. O seu conceito do *self* influenciou o século XVII e dominou o modo de ver da sociedade e seus pintores até meados de Oitocentos, que menosprezaram o mundo exterior adaptando o paradigma cartesiano – mente e corpo em campos distintos ainda que possam casualmente interagir.

<sup>297</sup> Conforme capa ao álbum *Trouble Will Find Me*, 2013, da banda The Nacional [*imagem 58*], detalhe de Bohyun Yoon, *Fragmentação*, 2003 [*imagem 72*], dizendo do carácter introspectivo do álbum e da banda.

<sup>298</sup> In Álvaro Campos, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002. Veja-se ainda fotografia de Clarence White, *Nu reclinado*, 1909 [*imagem 67*], variante do *eu* ao espelho, em que o modelo nu escusa observar-se.

<sup>299</sup> Conforme temática e *imagens 203*, Hans Breder, *O riacho do velho homem I*, 1971, e 204, Hans Breder, *Corpo Escultura*, 1973, in capítulo **C. I. 1. corpo – o todo território e o fragmento**.

Objecto que desde a Antiguidade fez parte da existência humana, ora mistério, feitiço ou fetiche, são as artes – literatura, pintura e fotografia – que traçam a história do percurso do espelho tornando-o assunto. Evoluindo nos materiais, propósito, simbologia e confeição – o convexo da Idade Média, deformativo; o plano, renascentista, apto à perspectiva; o de mão, que reflecte o rosto; o de grandes dimensões que devolve o corpo inteiro –, o espelho foi assunto de artistas, filósofos, teólogos e psicanalistas pois estabelece uma relação de visibilidade – magia, pecado, privilégio, alegoria ou ambiguidade – entre o *eu*, o seu reflexo e o *outro*. O crescendo de conhecimento do corpo, que se produz desde a Renascença, traz o espelho para um domínio além da vaidade, o estudo do nu ou a veneração e delicadeza na temática venusiana. Já no século XIX, com o advento da fotografia e as mudanças sociais em curso, o espelho trouxe uma imagem feminina emancipada e liberal. Associado ao luxo e aliado da beleza das classes privilegiadas até ao século XIX, e de conotação simbólica associado ao mito de Narciso, toma de consciência para a psicanálise, o espelho – reflexo e reflexão – tem um papel de vanguarda nos domínios da imagem, da representação e da estética, ampliando o campo de visão humana.<sup>300</sup>

Vivemos num tempo e regime que privilegiam a visão – o espelho é o lugar onde a criança se reconhece como ela mesma, imagem que é reflexo de si e que começa a construção do seu *eu* – de acordo com Lacan que define o *estádio de espelho* quando a criança toma a consciência de si – consciência de si e não reconhecimento de si pois até então não reconhece a sua aparência como sua. Cada indivíduo se reconhece nesse *outro* projectado, reflexo ou imitação de algo similar a si próprio, mas que não é o próprio, numa experiência de subjectividade. O espelho é, assim, o lugar experimental onde a duplicidade se inicia e que dá, a seu tempo, lugar a uma multiplicidade de tantos *outros* que somos de nós para connosco, em família, entre amigos e nas nossas vidas social e profissional, uma vivência de espelhos que percorre a nossa existência no palco da vida – e a nossas *performances* nos vários palcos – e que se inicia no olhar. Este olhar, que nos dá a ver-nos, desperta o desejo de ver, especular, o[s] *outro[s]* que por sua vez nos reflecte[m], devolve[m] o nosso *eu*, assim despertando o *voyeurista* que há em nós. Olhar o *outro* é o anseio, inalcançável, de conhecer o mundo, sempre em construção, e de auto-[re]conhecimento, eterna procura. Nesta ambivalência, consumimos imagens que nos consomem.

---

<sup>300</sup> Para a problemática do *espelho*, atendemos a Françoise Frontisi-Ducroux & Pierre Vernant, *Dans l'œil du Miroir*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1997; Régis Robert Mougeot, *Le Miroir, symbole des symboles*, Paris, Éditions Dervy, 1995; e Yvonne Neyrat, *L'art et l'autre: Le miroir dans la peinture occidentale*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Suporte e superfície, o espelho na modernidade parte da *mimesis* do *real* na representatividade do corpo e nos jogos ópticos – em que corta, cola, distorce, omite, adiciona – torna-se desconstrutivo e imaginativo – *Le sujet fragmenté postmoderne est-il à même de construire une image unifiée de son moi par médiation de l'autre dans l'ordre symbolique ou reste-il plutôt prisonnier de l'Imaginaire?*, interroga-se Lacan. Sem ignorar associações simbólicas anteriores, pois que mantém a vertente de beleza/estética, sedução/convite, introspecção/diálogo, o espelho evolui no rasgar de convenções tornando-se um medium subversivo de abordagem do corpo e do espaço através do olhar, um emolduramento. Uma herança vinda da Renascença que, com a perspectiva e harmonia, emoldura a imagem ao nosso olhar. Ver é emoldurar.

\*

No século XVI, Vasari (1511-1574) escreveu sobre a vida de artistas dando relevância às suas biografias<sup>301</sup>, o que, embora utilitário e de relevo, caiu em desuso – *Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía*. [...] *Nuestras creaciones nos juzgan*, viria a escrever Octávio Paz<sup>302</sup>. Em virtude das descobertas científicas e estudos fisiológicos e psicológicos, a produção do artista passou a revelar mais deste que a sua biografia. A voz do autor perde a sua autonomia quando a obra sai a público e se torna ela mesma vida, valendo por si própria, independentemente daquele que a produziu<sup>303</sup> – conforme Barthes e *a morte do autor*, a escrita libera-se do sujeito de escrita, ideia que se aplica não apenas à literatura mas a todas as formas de arte. Assim, a imagem inscreve-se no domínio estético como uma história do sujeito, na qual se inclui o observador.

---

<sup>301</sup> Veja-se Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori* (1568), Edição de Paola Della Pergola et alia, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1964 [foi consultada obra integral in [www.letteraturaitaliana.net/](http://www.letteraturaitaliana.net/)].

<sup>302</sup> In Octavio Paz, “Fernando Pessoa: el desconocido de sí mismo”, 1961, in *Revista de la Universidad de México*, noviembre 1961, pp. 4 e 7 [prólogo do livro então em prelo].

Dando a conhecer Fernando Pessoa e a sua pluralidade, de modo a incluí-lo no cânone da literatura contemporânea, o autor acrescenta ainda, ‘Pessoa’ quiere decir persona em portugués y viene de ‘persona’, máscara de los actores romanos. Máscara, personaje de ficción, ninguno: Pessoa. Su historia podría reducirse al tránsito entre la irrealidad de su vida cotidiana y la realidad de sus ficciones. Estas ficciones son los poetas Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis e, sobre todo, el mismo Fernando Pessoa. Así, no es inútil recordar los hechos más salientes de su vida, a condición de saber que se trata de las huellas de una sombra. El verdadero Pessoa es outro. [...] Caeiro, Reis y Campos son creaciones poéticas[...] como toda creación, esos poetas nacieron de un juego. El arte es un juego – y otras cosas. Pero sin juego no hay arte, in idem, pp. 4 e 7, respectivamente.

Para texto completo, consulte-se tradução para língua portuguesa Octavio Paz, Fernando Pessoa, o desconhecido de si mesmo”, Lisboa, Veja, 1992.

<sup>303</sup> o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor, in Roland Barthes, “A Morte do Autor”, in *O Rumor da Língua*, São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 6 [foi consultada a edição online in [www.ufba2011.com/](http://www.ufba2011.com/)]. Debruçámo-nos ainda sobre Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, in *Dits et écrits I (1954-1969)*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 789-821.

O lugar do espectador é pois também de criador, uma vez que a imagem é aberta a toda a interpretação, sendo a adesão uma recorrência, em virtude da interferência do percurso individual no itinerário colectivo, onde a liberdade do espectador não colide com a do autor mas antes mutuamente se acrescentam. Segundo Umberto Eco<sup>304</sup>, a arte tem um pressuposto, mas dada a heterogeneidade dos leitores é aberta à entropia da mensagem, às interpretações dos vários leitores bem como passível de leituras distintas de um mesmo receptor em épocas diferentes da sua vida. O signo abre-se a significados vários. Ver uma imagem é afrontar e avançar, mas cada olhar espelha um indivíduo e os múltiplos olhares, pela sua construção cultural, são distintos e complexos, surrealistas, na relação entre o que vê e o que é visto. O *império* do autor declinou. É o leitor/espectador, aquele que recepciona a obra, o agente que a define dando origem a uma nova temática – a estética da recepção.

Para Hauser (1892-1978)<sup>305</sup>, a arte, como a literatura, é um meio de comunicação, em que o público tem um papel activo, e não meramente receptivo. Ambos, autor e espectador/leitor – o primeiro, ao produzir, e o segundo, ao observar – evocam e projectam vivências e aprendizagens estéticas, sociais e pessoais, bem como sensibilidade, que direccionam a recepção, interagindo o público com o autor e com a obra, um espectador/leitor cuja existência a obra já pressupõe e que completa o ciclo de comunicação, sendo todavia que a obra actua somente sobre este último. Hauser defende, ainda, que, no caso de obras antigas, o conhecimento histórico da época é imprescindível para uma melhor interacção obra/público, pois a *ingenuidade*, embora permita emoção e prazer, não possibilita a comparação com outras obras, enquanto a experiência permite uma maior fruição estética. Mais recentemente, também Crary (n. 1951)<sup>306</sup> advoga que a ruptura no antigo modo de olhar e a nova visibilidade não se produziu com a invenção da fotografia nem com a pintura vanguardista das últimas décadas de Oitocentos, mas decorreu no início do século XIX com a dissolução da câmara escura e a focalização na experiência visual livre, moderna e criativa de um novo observador, independente. Assim, o olhar não deve centrar-se apenas

---

<sup>304</sup> Para esta temática atendemos a Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

<sup>305</sup> Cf. Arnold Hauser, *Sociologia del arte*, Barcelona, Editora Labor, 1977, pp. 549-599.

<sup>306</sup> Conforme reflexões em Jonathan Crary, *Suspensions of Perception - Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Massachusetts, The MIT Press, 2001.

No sentido da construção de uma história do olhar, atendemos também a Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, Paris, Éditions José Corti, [estudo da história material das imagens urbanas do século XIX e da imaginação, e de como a cultura visual afectou as artes e o registo religioso e científico, nomeadamente os estudos sobre a histeria e pulsões] e a Judith Lyon-Caen, “Philippe Hamon, Imageries, littérature et image au XIXe siècle”, in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 25, 2002, pp. 233-236.

no estudo das imagens, dos medium e dispositivos, mas também no estudo da construção histórica do observador.

*A recepção representa um envolvimento intelectual, sensorial e emotivo com uma obra*, diz Jauss que, igualmente, se debruça sobre a temática da estética da recepção<sup>307</sup> contestando os trabalhos idealistas e positivistas, por considerar que estes criam um hiato entre a história e a estética pois atendem apenas à obra e ao autor, deixando de fora o leitor, bem como consideram a obra apenas no sentido social, assim excluindo a estética. Jauss estuda os efeitos que a obra tem no receptor, ao qual se dirige, e na sua experiência dinâmica. Também em Jauss<sup>308</sup>, o receptor é o elemento mais importante, sobrevivendo ao autor e à obra, que conheceram primazia em outros tempos, identificando-se com a imagem que observa, nela se projectando pois que faz parte do seu *código*.

Como constatamos, a partir dos autores referidos, o receptor – leitor ou espectador – ganha um relevo antes inimaginável, é este que vai definir a estética da obra, pois a obra deve atrair novos públicos e formular novas questões. A estética da recepção torna a obra social e faz evoluir a sociedade e o sujeito que se disponibilizar interiormente à mudança<sup>309</sup>. Ao centrar a investigação na recepção, a obra deixa de ser um objecto estável e imutável, passando a ser atemporal e ressonante, resultado de sucessivas leituras, sistema em aberto, em convivência com o autor e a obra, e permanentemente em construção para a qual importam a experiência e referências do leitor. A boa recepção liberta o indivíduo do seu individualismo reconhecendo o *outro*, compreendendo o *outro*.

\*

A respeito da Estética da Recepção, muitos estudos foram já teorizados e publicados, analisados e abordados sob várias formas, sobre eles se tecendo críticas e dissertações. A faixa etária, o grau de instrução, o nível socioeconómico, o sexo, as experiências vividas, a maturidade, a facilidade de acesso a lugares e fontes de informação e pesquisa – como

---

<sup>307</sup> Cf. Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

<sup>308</sup> No que refere a recepção literária, Jauss defende a importância do leitor, actuante e fulcral, segundo o *horizonte de expectativas* – que considera as experiências sociais do indivíduo sob as regras da sociedade – e a *emancipação – finalidade e efeito alcançado pela arte, que libera seu destinatário das percepções usuais e confere-lhe nova visão da realidade*, assim contribuindo para a obra. Cf. Regina Zilberman, *Estética da Recepção e História da Literatura*, São Paulo, Ática, 1989, p. 50.

<sup>309</sup> No que respeita a teoria da recepção, considerando os autores referidos no capítulo **B. 1. imagem – solilóquios, diálogos e boa vizinhança**, elegemos, agora, sobretudo as considerações de Hans Robert Jauss, Roland Barthes, Umberto Eco, Jonathan Crary, John Berger e Jean Baudrillard.



jornais, televisão, biblioteca, internet –, e mesmo o meio familiar, religião ou opção política do indivíduo, indicam que factores sociológicos influem na recepção de uma obra, e porventura o que a essa conduz, pois que o espectador chega à obra também por procura em função das suas expectativas. O espectador existe, assim, enquanto elemento de um *organismo*, atribuindo significados que resultam da sua aprendizagem pessoal, sobre épocas anteriores e da sua época, numa dicotomia em que cada época estabelece os seus próprios diálogos e cada espectador, no seu tempo próprio, igualmente *refaz* a obra. Por essa razão, uma obra estabelece diálogos diferentes com o[s] espectador[es], a cada qual proporcionando um prazer estético – *Le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi*, Roland Barthes<sup>310</sup>.

O prazer não decorre da erudição, pois a fruição estética não depende de um saber meramente intelectual. A recepção resulta do confronto entre o inesperado e a expectativa, não da qualidade de experiências estéticas mas das referências dessas experiências e práticas. Por outro lado, a obra de arte abre a sensações ainda não experienciadas, no sentido da antecipação de experiências de Jauss, em que o sujeito se identifica com a narrativa da imagem ou texto, e a situação nesta simulada, remetendo-o – consciente ou inconscientemente – para uma situação similar vivenciada no Passado ou Presente e despertando-o para uma reflexão e uma reacção alternativa num evento que venha a ocorrer posteriormente no seu real. O confronto com algo da sua vida, em que o espectador se reconhece, obriga-o a novas [re]organizações.

A questão do espectador estende-se, assertivamente, a outras artes que colocam o corpo perante uma audiência, *performances* em que há que encontrarmos o artista para retermos o efémero. Não há teatro, dança ou *performance* sem público, apenas este materializa o fugaz. Porém, existe um paradoxo no que ao teatro e dança refere, ambas têm acção, corpos em movimento, que actuam perante um espectador imóvel<sup>311</sup>. *Voyeur* passivo em termos de mobilidade, a sua acção processa-se apenas no modo como o espectador, audiência plural, lê os corpos/cenografia-imagens, como atravessa essa distância que se impõe entre o palco

---

<sup>310</sup> Cf. Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 27.

<sup>311</sup> *I shall call it the paradox of the spectator – a paradox that is possibly more fundamental than the famous paradox of the actor. This paradox is easily formulated: there is no theatre without a spectator [...] being a spectator is a bad thing for two reasons. First, viewing is the opposite of knowing: the spectator is held before as appearance in a state of ignorance about the process of production of this appearance and about the reality it conceals. Second, it is the opposite of acting: the spectator remains immobile in her seat, passive. To be a spectator is to be separated from both the capacity to know and the power to act.*, in Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, London, Verso, 2011, p. 2 [foi consultada a tradução inglesa de *Le Spectateur Émancipé*, Paris, Éditions La Fabrique, 2008].



e a plateia<sup>312</sup>. Alguns encenadores, porém, prevêem e aplicam fórmulas de tornarem o público um corpo activo como o *Living Theatre*, teatro de vanguarda que surgiu nas décadas de cinquenta e inícios de sessenta, pretendendo quebrar esta fronteira, criando uma nova linguagem expressiva e comunicativa com o co-envolvimento do espectador, longe dos cânones clássicos e que estendeu a sua itinerância até ao Presente<sup>313</sup>.

No que refere o cinema, o *eu* em tela não cria com o *outro* igual empatia que no teatro onde o corpo de espectadores fazia os actores. Fenómeno de massas, que congrega em várias salas em simultâneo um maior vulto de indivíduos, o cinema opõe-se ao teatro pelo distanciamento entre actor/espectador, sendo contudo que o espectador projecta o actor num *outro* da sua convivência e a narrativa nas suas vivências, sonhos ou expectativas, assim transformando o visionamento passivo numa experiência activa. Para Rancière, é neste poder de associação que reside a emancipação do espectador, sendo contudo paradoxal que qualquer manifestação artística, fenómeno vivo, para existir exija um espectador<sup>314</sup>.

\*

Quando olhamos e o olhar do modelo que posa incide também sobre nós, somos ainda mais transportados para a narrativa, como que fazemos parte desse universo visível, em que a reciprocidade de olhares é mais importante que a verbalização pois mais acresce a imaginação e enfatiza a fantasia, porquanto o olhar do objecto sobre o espectador reserva a ilusão para este e restringe a intenção da imagem ao seu *eu*. A imagem interroga e é refeita por aquele que observa<sup>315</sup>, atingindo o seu objectivo e plenitude quando actua sobre o espectador, estabelecendo o confronto uma relação de alteridade e de continuidade do objecto pela imaginação.

---

<sup>312</sup> Rancière faz aqui referência a Platão que pretendeu ultrapassar democraticamente este muro actor/espectador, *Plato wanted to replace the democratic, ignorant community of theatre with a different community, encapsulated in a different performance of bodies. To it the counter-posed the choreographic community, where no one remains a static spectator, where everyone must move in accordance with the community rhythm fixed by mathematical proportion, even if that requires getting old people reluctant to take part in the community dance drunk.*, Rancière, in idem, p. 5.

<sup>313</sup> Para esta temática atendemos a Piergiorgio Giachhé, *Lo Spettatore Partecipante*, Milano, Pompianti, 1987, e John Tytell, *The Living Theatre: Art, Exile and Outrage*, New York, Ballantine, 1969.

<sup>314</sup> *We do not have to transform spectators into actors [...]. We have to recognize the knowledge at work in the ignorant activity peculiar to the spectator. Every spectator is already an actor in her story; every actor, every man of action, is the spectator of the same story.* Rancière, in ibidem, p. 17.

<sup>315</sup> Claude Lévi-Strauss defende que a obra é *comme un cristal, il faut l'analyser d'une façon objective, où le point de vue du lecteur ou du spectateur n'a aucune importance*, cf. *Intervista a Claude Lévi-Strauss con Paolo Caruso*, in Paolo Caruso, *Conversazioni con Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan*, Milano, Mursia, 1969, pp. 27-45, o que contesta o conceito de *obra aberta* de Umberto Eco que antecipa a problemática da estética da recepção [Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979]

A imaginação é objecto de estudo em várias disciplinas, nomeadamente a estética e filosofia da mente. Actividade da consciência do sujeito que cria imagens quando confrontado com um objecto irreal que o desperta para a ausência de um objecto real prazeroso<sup>316</sup>, a imaginação despoleta também quando em abstinência do objecto real que conhecemos mas se ausentou – por exemplo, quando olhamos a fotografia de um ente querido, animal ou objecto ausente, esta fotografia estimula uma resposta afectiva semelhante à que teríamos em presença da pessoa ou da coisa. A nossa experiência desperta, por associação, a mesma afectividade perante uma imagem semelhante em termos de significado – ocorra essa imagem na pintura, fotografia, cinema, televisão ou literatura<sup>317</sup>. Trata-se da dualidade da imagem mental, face à imagem real<sup>318</sup> e que abarca espaço e tempo, tempo porque a associação, aproximação à imagem, dirigindo a consciência para o passado onde esse real residual existe, envolve a memória<sup>319</sup>.

No caso da pintura, para lá do prazer sensorial que o espectador experiencia perante a cor<sup>320</sup> e textura na tela, existe o prazer estético da imagem cuja percepção cria uma imagem mental e estabelece ligações<sup>321</sup>. Sabemos que essa imagem não é *real*, temos disso consciência pois não agimos intervindo, mas perturba-nos emocionalmente, envolvemos o

---

<sup>316</sup> Segundo Jonathan Webber, a imaginação é *the relation between philosophy and psychology, and the structures of emotion and of aesthetic experience* [in introdução a *L'Imaginaire* de Sartre, 1940], teoria que Sartre explorou na área do pensamento e que foi base estrutural do seu trabalho existencialista sobre a condição humana – *experiences - including make-believe, watching an impressionist, watching a Play, looking at pictures, forming mental images - share a fundamental structure [...] distinct from both the structure of perception and that of conceptual thought*, cf. Jonathan Webber in Jean-Paul Sartre, *The Imaginary*, London and New York, Routledge, 2010, p. xiii.

<sup>317</sup> Neste sentido – e na senda do que analisámos sobre a palavra e a imagem, capítulo **B. I. imagem – solilóquios, diálogos e boa vizinhança** –, diz Webber, *If a picture paints a thousand words, can a thousand words paint a picture? Sartre seems to think so. He argues that in the imaginative experience of reading a novel, the words cease to play the straight-forward role of signs [...]. Through imaginative engagement with the words, the reader may experience the world they describe*, Sartre, in idem, p. xiii.

<sup>318</sup> A propósito da imagem mental, diz Sartre, *One sees a portrait, a caricature, a spot: onde does not 'see' a mental image. To see an object is to localize in space [...]. However, my mental images do not mix with the objects that surround me. [...] In fact, the mental image aims at a 'real thing', which exists among others in the world of perception; but it aims at it through a psychic content [...] in the image consciousness we apprehend an 'object' as an 'analogon' for another object*. Sartre, in ibidem, p. 52.

<sup>319</sup> E Sartre acrescenta, *If I recall an event of my past life, I do not imagine it, I 'remember' it. That is to say, I do not posit it as a 'given-absent', but as 'given-now as passed'*, Sartre, in ibidem, p. 181.

<sup>320</sup> Cf. Kandinsky, *colour is a means of exerting a direct influence upon the soul. Colour is the keyboard. The eye is the hammer*. in Wassily Kandinsky, *Complete Writings on Art*, New York, Da Capo Press, 1994, p. 160.

<sup>321</sup> Conforme Hegel, *as a work of art is not merely to do in general something of the nature of arousing emotion – for this is a purpose which it would have in common, without specific difference, with eloquence, historical composition, religious edification, and so forth – but is to do so only in as far as it is beautiful, reflection hit upon the idea, seeing that beauty was the object, of searching out a 'peculiar feeling of beauty' to correspond to it, and of discovering a particular 'sense of beauty'*, in George Wilhelm Friedrich Hegel, *Introductory Lectures on Aesthetics*, London, Penguin Books, 2004, LII, p. 38.

nosso imaginário pela verosimilhança que desperta afectos recônditos na nossa memória<sup>322</sup>. Retroactiva, a memória faz a analogia da imagem presente com a[s] do passado que recordamos. Por sua vez, a memória do real passado<sup>323</sup> e a consciencialização da ilusão do objecto presente não apenas desperta sensações como se torna imaginativa. Deste modo, uma mesma imagem é vista de várias maneiras conforme a memória e a subjectividade dos espectadores e em consequência destas desperta o sonho<sup>324</sup> e o imaginário criativo<sup>325</sup>.

\*  
\*      \*

Como escreveu Antonio Machado, *los ojos en que te miras son ojos porque te ven*<sup>326</sup>. O olhar é considerado segundo várias estéticas e narrativas, bem como técnicas representacionais e dispositivos, e constitui o princípio fundador e estruturante do sujeito enquanto *ser* no mundo e entre iguais. A imagem do *eu*, numa dialéctica de semelhanças e dissemelhanças, constrói-se pela interiorização do *outro*, sendo cada indivíduo, na sua duplicidade, simultaneamente sujeito e objecto<sup>327</sup> – ou seja, *ver* [pulsão inerente ao indivíduo] e *ver-se* [o olhar reflexivo] determinam o sujeito activo que se torna passivo ao *ser visto* por um

---

<sup>322</sup> Falamos de verosimilhança pois, conforme Sartre, *The photo is no longer a concrete object that provides me with perception: it serves as matter for the image [...] Between the matter of the physical image and its object there is a very different relation: they 'resemble' each other.* Sartre, in *ibidem*, p. 21. Adiante, Sartre acrescenta, *as long as we are victims of the illusion of immanence, there is no general problem of imagination. Images are in fact provided, in these theories, with a type of existence rigorously identical to that of things. They are reborn sensations that can differ in degree, in cohesion, in signification from primitive sensation, but which belong like them to 'intra-worldly' existence.* in *ibidem*, p. 180.

<sup>323</sup> Real passado a que Sartre chama *given-now as passed*, distinto de *given-absent* – *That is what makes the problem of memory and the problem of anticipation two problems radically different from the problem of imagination. [...] There is nevertheless an essential difference between the thesis of the memory and that of the image. If I recall an event of my past, I do not imagine it, I 'remember' it. That is to say, I do not posit it as 'given-absent', but as 'given-now as passed',* Sartre, in *ibidem*, p. 181.

<sup>324</sup> *Le rêve permet, soutient, détient, met en pleine lumière une extrême finesse de sentiments moraux, parfois même métaphysiques, le sens le plus subtil des rapports humains, des différences raffinées, un savoir de la plus haute civilisation, bref une logique 'consciente', articulée avec une délicatesse inouïe, que seul un travail de veille intense devrait pouvoir obtenir. Bref le rêve fait parler 'tout ce qui en moi n'est pas étrange, étranger'.* Barthes, in *ibidem*, p. 80.

<sup>325</sup> Acerca da distinção entre percepção e imaginação, para Sartre *imagination is distinguished from perception by a feeling of spontaneity. Both perception and imagination include 'nonthetic' awareness of the kind of experience involved, and so the two seem different to the subject. Perceptual experience seems like a response to independent objects presented to it, whereas imagination seems creative in relation to its object,* Sartre, in *ibidem*, p. xxiv.

<sup>326</sup> *Ce que nous voyons ne vaut – ne vit – à nos yeux que par ce qui nous regarde. Inéluctable est pourtant la scission qui sépare en nous ce que nous voyons d'avec ce qui nous regarde. Il faudrait donc repartir de ce paradoxe où l'acte de voir ne se déploie qu'à s'ouvrir en deux.* in Georges Didi-Huberman, *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde*, Paris, Les Editions de Minuit, p. 9.

<sup>327</sup> *Le regard constitue le principe fondateur et structurant du sujet, en tant qu'être dans le monde, mais surtout en tant qu'être parmi des êtres. L'image de soi se construit par une intériorisation des autres dans une dialectique de ressemblances et de dissemblances.* in Max Milner, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris, Gallimard, 1991.

espectador por sua vez activo<sup>328</sup>. A figura puxa o espectador para a obra e explora a sua emotividade e recepção, pois perante o corpo que se oferece a ser visto, esse espectador, ele mesmo corpo, confronta-se com um objecto anatomicamente seu semelhante

Esta temática apela a um debruçar mais atento desde que os novos *media*, como a fotografia e o cinema, a colagem e trabalhos híbridos de texto e imagem nas artes visuais surgem numa instância essencialmente perceptiva, imbuídos de uma subjectividade autoral que não traz *as coisas* tal qual são mas como são percebidas. O cruzamento de olhares e encontro constrói uma alteridade do *eu*. Hoje, numa sociedade que confunde público/privado na sobreexposição do indivíduo – em que, paradoxalmente, a cultura narcisista do *eu* convive com a desintegração do sujeito no público –, é ainda no olhar do *outro* que este reconhece a sua existência enquanto *eu* e do *outro* que há em si [*imagens 73-77*] ganhando a trilogia uma dimensão que apela a maior reflexão sobre a subjectividade e a dinâmica visual – *Mas quem somos nós senão os outros? Um homem é todas as coisas que ele viu e todas as pessoas que passaram por ele, nesta vida*, Teixeira de Pascoaes<sup>329</sup>.

A aventura do olhar é uma proposta desafiante. Ver, lembrar e adivinhar. Em cada *nada* que nos escapa, há um *nada* que é *tudo* e que percorre os tempos, sucessivamente reinventado. Considerando a trilogia *imagem/identidade/idealização*, os espaços de diálogo e as intenções de comunicação tecidas na mediação da imagem e sua *mise-en-scène*, estoutra trilogia *ver-se* [a si próprio], *ver* [o outro], *ser visto* [pelo outro] reflecte a subjectividade e a dinâmica visual, tendo a imagem, corpo interpelativo, a intenção de entabular comunicação. O corpo, interface entre o *eu* e o *outro*, permeável ao *outro*, é no olhar do *outro* que declara a sua existência enquanto *eu*.

*Eu não sou eu nem sou o outro  
sou qualquer coisa de intermédio  
pilar da ponte do tédio  
que vai de mim para o outro*

Mário de Sá-Carneiro<sup>330</sup>

---

<sup>328</sup> "Se voir" désigne d'une part l'altérité endogène (interne) du sujet dédoublé face à lui-même (ce que dans la littérature fantastique est représenté si souvent par la reconnaissance partielle de soi dans le miroir, source d'un sentiment inquiétant d'étrangeté). D'autre part, le terme peut supposer également la présence d'un tiers, d'une altérité exogène, médiatrice de ce regard réflexif; "se voir" serait, dans ce sens, le dépassement dialectique du "voir" et de "l'être vu" qui se résout en une spécularité narcissique. in Peter Schnyder & Frédéric Toudoire-Surlapierre, *Voir & être vu – Réflexions sur le champ scopique dans la littérature et la culture européenne*, Paris, Éditions L'improviste, 2011.

<sup>329</sup> In Teixeira de Pascoaes, *O Bailado* (1921), Lisboa, Assírio e Alvim, 1987, p. 5.

<sup>330</sup> Mário de Sá-Carneiro, *Indícios de Ouro* (1937), Sintra, Colares Editora, 1993.

## **II. corpo e pose**

- 1. pose e narrativa[s] – nudez e retórica**
- 2. pose com/sem pose – corpo nu / corpo despido**



## 1. pose e narrativa – nudez e retórica



Anónimo. *Estudos de figura*. França, c.1890

Pose. Posar. Posava-se para o retrato, mote secular na pintura. Traslado do *real* ou eivado de imaginação, os pintores prenderam o rosto e/ou corpos de crianças, donzelas, donas e senhores, soberanos ou pontífices, em registo individual ou imagens grupais. O retrato, cadastro do perene, não foi somente garantia de imortalidade de aristocratas e eclesiásticos, inscrição no repositório público, arquivo privado ou *álbum* de família. Averbamento histórico, mitológico ou alegórico; individual ou de grupo; público, privado, íntimo e inclusive secreto; institucionalmente social e político, o retrato diz de submissão e autoridade. Certificou o estatuto e poder masculinos e atestou como negociaram as mulheres – submissas ou afoitas, modelos de passividade, autoridade ou rebeldia – a sua circunstância fidalga, trabalhadora ou doméstica num universo predominantemente varonil, que apreciava as suas virtudes e qualidades, elevando a mulher a musa inspiradora, mas pouco permissivo à sua autonomia, embora tolerante à artista em algumas sociedades e respeitoso quando esta era rainha vigente [imagens 2-8]<sup>331</sup>.

<sup>331</sup> A tela do casal *Pieter Coecke e Mayken Verhulst*, c. 1550 [imagem 8], representa o artista e a pintora Mayken Verhulst – casada ou já viúva, avó de Pieter Brueghel the Younger, que terá iniciado o neto na arte da pintura. Ignora-se se a autoria será de seu marido, Pieter Coecke, ou dela mesma após a morte desse. Excepcionalmente, as inglesas e as holandesas – flamengas – eram vistas pelos maridos como independentes na sua capacidade de negócios, e se, a Sul, Bolonha era, de longa tradição, a cidade mais progressiva face ao estatuto feminino, em contrapartida, em Florença, nem quando viúvas as mulheres podiam agir legalmente sem um guardião masculino. Acresce ainda referir ser no espaço privado e doméstico que os pintores do Norte colocavam, então, a ênfase – em telas moralizadoras e retrato do quotidiano –, enquanto a Sul se enfatiza a razão, a ordem e a lógica ora retratando a supremacia varonil e a beleza, qualidades e recato femininos, ora elegendo figuras alegóricas ou humanos idealizados capazes de actos heróicos.

Piramidal, o retrato atesta igualmente as diferenças entre extractos sociais [imagens 9-11] e ocorre na dicotomia individualidade/personagem-tipo, representativa da classe social ou ocupação profissional. Pintura é *mimesis*, assim se convencionou durante séculos pensada como imitação do *real*. Um quadro é obra viva na sua narrativa diegética [imagens 12-14], mas não tridimensional, e pode transmitir uma ideia de movimento, mas não tem um movimento arrolado com o tempo e o espaço efectivos. A pintura académica acudiu ao modelo ao vivo, em pose, para estudar a anatomia do corpo feminino ou masculino [imagens 15-17]<sup>332</sup> inspirando telas segundo essa temática [imagens 20 e 21] e gerando belas imagens de corpo em pose [imagens 22-24]<sup>333</sup>, muito frequentemente em alegorias ou representações mitológicas [imagens 25-27]. Porém, no que respeita a *mimesis*, a ideia de imitação é limitada, e a imagem, arbitrária, não é fácil na sua lisibilidade, sobretudo se, por exemplo, considerarmos as imagens de corpo fragmentado que refutam a *mimesis* clássica de Platão ou Aristóteles.<sup>334</sup>

*Medium* que mais se avizinha do *real*, a fotografia, teve também, desde os primórdios em Oitocentos, o retrato pessoal como tema muito apetecível, não apenas retratando o humano nas suas identidade e sociabilidade singulares mas em muito contribuindo para o psicológico [imagens 28-31], como para a imagem laboral da mulher artista, camponesa ou artífice [imagens 32-34]<sup>335</sup>. Explorando, enfatizando e experienciando, dados os seus benefícios técnicos enquanto *medium*, debruçou-se também sobre estudos de movimento da figura [imagens 35-40]<sup>336</sup>, a que sucederiam estudos de pose – atente-se em *Nu descendo uma*

---

Era porém comum, desde a Idade Média, a mulher ganhar autonomia e gerir o negócio familiar quando viúva. Fontes referem que é Mayken a autora desta tela e que a mesma terá servido para registar a sua condição de viúva e sobretudo afirmar que nessa condição pretendia permanecer de modo a assegurar a sua autonomia. Relativamente à viuvez em Portugal nos séculos XVI e XVII, consulte-se Maria de Lourdes Correia Fernandes, “Viúvas ideais, viúvas reais. Modelos comportamentais e solidão feminina (séculos XVI-XVII)”, in *Faces de Eva – Estudos sobre a Mulher*, n.ºs 1 e 2, Universidade Nova de Lisboa, 1999.

Para mais sobre o retrato feminino, particularmente no que respeita o tema desta investigação, veja-se capítulo **D. III. 1. as *pin-up* ao longo da História da Arte – *Olympia* e reclinações pre/procedentes.**

<sup>332</sup> A fotografia viria a registar também o trabalho em atelier [imagens 18 e 19].

<sup>333</sup> A tela de John Constable. *Estudo académico de homem nu*, 1820 [imagem 22] apresenta pose à imagem de figura do *Último Julgamento* de Michelangelo, na Capela Sistina, Roma.

<sup>334</sup> Para trabalhos recentes sobre mimeses, vejam-se Erich Auerbach (1892-1957), *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (1953), Princeton, Princeton University Press, 2003; e René Girard (1923-2015), *Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism, 1953-2005*, Edição de Robert Doran, Stanford, Stanford University Press, 2008.

<sup>335</sup> Compare-se a psicologia contemporânea da fiandeira [imagem 34] com a fiandeira de Vermeer [imagem 7].

<sup>336</sup> São de relevar os contributos dos contemporâneos Étienne-Jules Marey (1830-1904), francês, e o inglês Eadweard Muybridge (1830-1904). Étienne-Jules Marey, médico, fisiologista e fotógrafo, desenvolveu relevante trabalho no desenvolvimento científico no domínio da cardiologia, fotografia, cinematografia e mesmo na aviação. Iniciando pelo estudo dos vasos sanguíneos, do pulmão na respiração e os movimentos



*escada*, nº 2, 1912, de Marcel Duchamp e, por inerência, em fotografia de Eliot Elisofon para Life Magazine de 28 Abril de 1952, *Duchamp descendo uma escada*, [imagens 41 e 42]. Releve-se que a tela de Duchamp, quando apresentada no *Salon des Indépendants*, não foi recebida com entusiasmo, considerando que não era representativa do que os cubistas pretendiam para afirmarem as suas opções – bem como de *nu*, apenas tinha o título – obra tida, sim, como próxima do Futurismo, dado o movimento<sup>337</sup>.

Relevamos, em particular, fotografia *George Reynolds: Sete fotografias*, 1883, de Thomas Eakins [imagem 43], que se inscreve entre o movimento e a pose pranchas de Louis Jean Baptiste Igout (1837-1881) [imagens 44-46]<sup>338</sup>, fotografias já de estudos de pose, montadas em cartão, com respectivos negativos numerados, e compiladas em álbuns com endereço do editor – 68, Rue de Lafayette, Paris – alguns com menção a esse, *A. Calavas*. Calavas – editor mas não fotógrafo – publicou também pranchas de autoria não apurada, nomeadamente o *Album d'Études et Poses*, c. 1880 [imagens 48 e 49], que nos aproximam do objecto de estudo desta investigação, porquanto grande parte dos estudos de pose – académicos ou de estúdio – se focaram no corpo reclinado, conforme já Louis Daguerre havia experienciado em daguerreótipo com imagem de tríptico oferecido a François Arago, 1839 [imagem 50] e o atestam Louis Camille d'Olivier, Gustave Le Gray ou Eugène Aubin [imagens 51-55] entre tantos mais.

A pose reclinada, ainda que escassa, ocorre também no varonil – que saciaremos quando nos restringirmos à pose-caso singular em estudo, mas neste momento urge referir –, conforme *Nu Académico*, de Gaudenzio Marconi [imagem 56], pose retratada na pintura por

---

dos músculos e esqueleto sobretudo na locomoção, Marey usou a técnica da cronografia para estudar o movimento e compreender como este se origina no sistema biológico. O cronofotógrafo, instrumento que permita registar numa película as diferentes fases de um movimento, decompondo-o, capaz de gravar várias *frames* consecutivas, ao segundo, dos vários momentos de um movimento numa mesma superfície fotográfica. Pioneiro da fotografia em movimento, tanto de pessoas quanto de animais, Eadweard Muybridge utilizou em simultâneo múltiplas câmaras para captar o movimento [processo que muito evoluiu com o disparador eléctrico criado por John Isaacs] e, posteriormente, inventou o zoopraxiscópio, instrumento que permitia exhibir as imagens capturadas de forma animada, algo similar a um antepassado do cinematógrafo que os irmãos Lumière viriam a popularizar.

Para esta temática, atendemos a Marta Braun, “Making animal Locomotion”, in *Eadweard Muybridge*, London, Reaktion Books Ltd., 2010, capt. 8, pp. 182-215; Elizabeth Whitcombe, “Marey, Muybridge and Londe: The Photography of Pathological Locomotion”, in *History of Photography*, 23, No. 3, Autumn 1999, pp. 218-224; e Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et des ombres - archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994.

<sup>337</sup> Para mais veja-se Janis Mink, *Duchamp*, London, Taschen, 2013, pp. 27-28.

<sup>338</sup> Os estudos de pose não esmoreceram, continuando a fazer parte dos currículos e do experimentalismo, vindo mesmo a tornar-se mais específicos conforme imagem contemporânea, entre de poses de mãos e rosto e a *selfie* [imagem 47].

Michelangelo Buonarroti – *A criação de Adão*, Capela Sistina, Vaticano, 1508-1512 [imagem 57] –, ou *Patroclo*, 1780, por Jacques-Louis David [imagem 58], em idêntica apetência pelo retorno aos clássicos e grandes mestres<sup>339</sup>, e que as fotografias de nu feminino reclinado igualmente atestam<sup>340</sup>. Todavia, conforme verificamos na mostra de imagens acima<sup>341</sup>, se existe uma paridade de género em estudos do movimento, o nu feminino predomina quando em estudo de pose. Sendo certo que o corpo feminino é anatómica e fisiologicamente diferente do masculino<sup>342</sup>, quando a filosofia pensa o corpo feminino, as suas natureza, feminilidade e emoções – muitas vezes relacionadas com a fragilidade psicológica ou a histeria –, grande parte dos conceitos consideram a mulher como *não homem*, o que coloca em causa o seu estatuto humano, assim se constituindo corpos *imaginários*.

É nestes corpos *imaginários*, que não são o mesmo que corpos imaginados, tão-pouco idealizados como alegorias ou metáforas, mas um registo inconsciente do corpo feminino social, dos seus valores e potencialidades, imaginário tão entrosado que é tido como real, que a filosofia contextualiza a diferença sexual e humana<sup>343</sup> considerando a mulher como

---

<sup>339</sup> Conforme já havíamos observado em John Constable, veja-se *nota 334* deste capítulo.

<sup>340</sup> Para mais sobre o nu masculino e feminino, veja-se capítulo **C. II. 2. pose com/sem pose – corpo nu / corpo despido**.

<sup>341</sup> Pequena mostra de imagens, mas que, à escala, corresponde ao número de imagens produzidas no seu universo global.

<sup>342</sup> Vejam-se atlas anatómicos, in capítulo **C. I. 1. corpo – o todo território e o fragmento**.

<sup>343</sup> Ponderando como a história filosófica relegou o corpo feminino para as margens do pensamento, e como certas concepções filosóficas do corpo feminino contribuem para as limitações sociais e políticas impostas, Moira Gatens, tendo como objecto de estudo Espinosa, investigou as formas como corpos sexualmente diferentes podem ter o mesmo espaço social e político, in Moira Gatens, *Imaginary Bodies: Ethics, Power, and Corporeality*, London & New York, Routledge, 1996 [ensaios críticos sobre considerações também de Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Georg Wilhelm Friedrich Hegel e Michel Foucault], de que citamos, “The notion of woman as ‘lack’, as ‘deformity’, or deficiency, appears in the work of ancient philosophers, such as Aristotle” [NR – *For an excellent appraisal of Aristotle’s views on women see* A. Saxonhouse, “Aristotle: Defective Males, Hierarchy, and the Limits of Politics”, in M. L. Shanley and C. Pateman, eds., *Feminist Interpretations and Political Theory*, Cambridge, Polity Press, 1991], and in the work of twentieth-century thinkers, such as Jacques Lacan. [NR – *There are a number of excellent and critical readings of Lacan’s views on women. See* J. Gallop, *Feminism and Psychoanalysis*, London, Macmillan, 1982; E. Grosz, Jacques Lacan, *A Feminist Introduction*, London & New York, Routledge, 1990; R. Braidotti, *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy*, Cambridge, Polity Press, 1991, and T. Brennan, *History After Lacan*, London & New York, Routledge, 1993] *Many feminists have argued that these representations of women cannot be dismissed as superficial bias on the part of (predominantly) male theorists. Rather, it has been suggested that these representations have a metaphysical basis in Western thought that is not easily removed without destroying the coherence of the philosophical system concerned.* [NR – Among those who make this claim are G. Lloyd, *The Man of Reason: ‘Male’ and ‘Female’ in Western Philosophy*, London, Methuen, 1984; J. Grimshaw, *Feminist Philosophers: Women’s Perspectives on Philosophical Traditions*, Brighton, Wheatsheaf Books, 1986; and M. Gatens, *Feminism and Philosophy: Perspectives on Difference and Equality*, Cambridge, Polity Press, 1991] *Yet the problem cannot be confined to the domain of metaphysics, since the deep structural bias against women has effects that are felt at the levels of epistemology, moral and social theory, and political theory. This, in turn, has material effects on the manner in which we conduct ourselves ethically and politically.* in Preface, p. vii.

um complemento do homem ou um seu *outro*. Estas concepções mostram quanto o indivíduo é sujeito a uma socialização, invenção da modernidade a que chamam *educação*, onde é esperado que se comporte, ausente de *inclinações* [pulsões], pretendendo *civilizá-lo*, que é o mesmo que tirá-lo do estado primitivo, *bárbaro*, usando a pedagogia tendo como princípio um vácuo que exige preencher. As imagens que apresentamos revelam a homogeneidade do pensamento europeu no século XIX, em que a ascensão cultural burguesa, que detinha o poder de produção, reflecte na representação imagética as suas regras e tensões veiculando na fotografia uma imagem da mulher<sup>344</sup> vinda da pintura, entre o retrato rígido de senhora de família – uma mulher ainda dependente do secularismo social e religioso, que influenciou a educação feminina – e a libertina, a desregrada que nos diz do prazer estético masculino.

\*

O olhar dimanado dos modelos oitocentistas em nudez, que interpela o espectador nos olhos, contrasta com o retrato feminino de encomenda familiar e social – destinado a registar, para inscrever, o rosto da matriarca ou filha do proprietário –, réplica da sociedade a preservar o virtuosismo, de olhar reservado e pensamento impenetrável embora psicológico. *O retrato não pode ser simplesmente uma representação mimética*<sup>345</sup>, todavia, existia neste retrato de família o cuidado da verosimilhança e fidedignidade, prática do retrato naturalista que se distingue do retrato romântico, que privilegia o diáfano acentuado pela luminosidade subtil. De igual modo que o estatuto social da mulher foi diferente do do homem, também

---

Relativamente a este *imaginário*, Moira Gatens acrescenta *In her account of Luce Irigaray's employment of the notion of the imaginary, Margaret Whitford cites the work of Merleau-Ponty, Althusser, Castoriadis and Lacan as probable influences. [...] the notion of imagination has long been central to philosophical accounts of human being and so Descartes, Hume and Spinoza must in turn be acknowledged as important influences on these twentieth-century philosophers. Spinoza, as we will see shortly, has had a marked, if largely unacknowledged, effect on contemporary notions of the imagination and the imaginary. Summarizing Irigaray's project up to and including Speculum of the Other Woman, Whitford writes: Irigaray begins with an analysis of the imaginary of Western philosophical and psychoanalytic discourse (Speculum), aiming to show that the conceptualization of sexual difference in this discourse is governed by an imaginary which is anal, that is to say, which interprets sexual difference as though there were only one sex, and that sex were male (women are defective men). [cf. Margaret Whitford, Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine, London & New York, Routledge, 1991, p. 69], in idem, p. viii. Atendemos também a Moira Gatens, "Power, Bodies, and Difference", in AA VV, Continental Feminism Reader, Edição de ensaios compilados por Ann Cahill e Jennifer Hansen, Lanham, Boulder, New York & Oxford, Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2003, pp. 258-274; e à introdução aos ensaios de Moira Gates por Ann Cahill, Ann Cahill, "Introduction: Imaginary Bodies and Real Difference", in idem, pp. 253-257.*

<sup>344</sup> Para esta temática, atendemos ao artigo de Rachel Langford, *Introduction: Culture and Society in Nineteenth-Century Europe – Points of Convergence*, in AA VV, *Depicting Desire – Gender, Sexuality and the Family in Nineteenth Century Europe: Literary and Artistic Perspectives*, Edição de Rachael Langford, Series European Connections, Vol 21, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York & Wien. Bern, Peter Lang AG, European Publishers, 2005; e debruçámo-nos sobre Ruth Harris, *Body and Spirit in the Secular Age*, London, Penguin, 1999.

<sup>345</sup> Veja-se José Gil, *O Retrato, A arte do Retrato - Quotidiano e Circunstância*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 20.

a sua presença social nas imagens é distinta. As representações masculinas reflectem poder, as femininas expressam a tutela exercida sobre elas, pois as mulheres desde jovens foram educadas para resguardarem a auto-imagem e continuamente se auto-observarem, não apenas na sua vaidade, mas sobretudo nos seus comportamentos e atitudes<sup>346</sup>. Esta auto-observação reflecte-se na pose, porquanto a mulher está consciente de que a forma como se apresenta ao *outro*, e como for por esse apreciada, induzirá o comportamento masculino na forma de ser tratada e considerada.

Estudos históricos e feministas na senda das teorias de Freud e Lacan teorizaram a prática comum de imaginar a mulher como assunto onde o espectador masculino projecta as suas fantasias narcísicas. A figuração feminina surge como pura representação existindo uma clara disjunção entre a estética das imagens que apresentam a mulher e a sua realidade corporal e social<sup>347</sup>. Dada a recorrente representação feminina, esta visibilidade opera sobre o espectador masculino, tornando-se a mulher um objecto de admiração e desejo, mas, na verdade, actua também na relação das mulheres entre si e assume-se soberana quando em processo de afirmação, em que o corpo político é discursivo em arrojo e denúncia. Ou seja, a pose feminina, ingénua e pueril, determinada ou afoita, não é inocente mas sabedora de quanto é eficaz na regulação da permissividade<sup>348</sup>.

Posar é posicionar-se. Pose é *tomar a posição de* ou *posicionar-se como*. Nos retratos eclesiásticos ou aristocratas, o modelo, comendatário, sobrepunha a sua vontade à do artista, mas estas poses pertencem a um tempo que não existe mais. Nestes casos, a pose podia ter muito pouco a ver com o artista, ser o retratado a querer tomar uma posição, querer ter uma atitude – alguém arrogante, por exemplo, como os antigos senhores que se faziam representar exercendo autoridade. Na pintura por encomenda, o artista submetia-se ao comendatário, o modelo escolhia como posava, tal hoje desapareceu, o artista na contemporaneidade não é submisso. Embora posicionar-se seja ainda tomar uma posição, o modelo posiciona-se para o artista e o fotógrafo, vai ter a atitude que aquele quer que o

---

<sup>346</sup> *Presence for a woman is so intrinsic to her person that men tend to think of it as an almost physical emanation, a kind of heat or smell or aura*, in John Berger, *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 2002, p. 40.

<sup>347</sup> Teresa de Lauretis considera que quaisquer sejam os receios e desejos de uma sociedade, a sua estrutura mantém-se, sugerindo que os autores masculinos no Ocidente reiteram *the story of male desire by performing the absence of women and by producing woman as text, as pure representation*, cf. Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 13. Vejam-se ainda Griselda Pollock e Linda Nochlin, e os seus vários trabalhos sobre estudos de género.

<sup>348</sup> *'men act' and 'women appear'. Men look at women. Women watch themselves being looked at*, Berger, in idem, p. 41.

modelo tenha. Confrontando os retratos de Coco Chanel com o do Senador Thomas Hart Benton [*imagens 59 e 60*] inferimos como este terá demandado a forma de ser retratado, enquanto, Coco, ainda que irreverente e dona do seu destino, se apresenta nesta altivez seguramente em resultado das instruções e disposições do fotógrafo. Mesmo quando, hoje, o artista tem os seus arquétipos, mas precisa de um modelo, é ainda o mestre que determina como o modelo deve posar. [In]Conscientemente, o artista tem linhas onde situa o modelo num enquadramento já previsto e determina *a pose* de acordo com a composição, ideia que procura de modo a preencher a sua mancha com *aquele* modelo, *naquela* pose.

O corpo humano existe porque observado por outros. Actua, na sua mudez e retórica, para o *outro*. Posa. O corpo que posa insere-se num espaço do qual é simultaneamente autónomo, porém, actuando para um corpo que vê, passa a fazer parte do espaço do espectador, da realidade dessoutro, do mundo cada *outro*. Ou seja, o corpo que se expõe a ser visto, quaisquer sejam os suportes, preso no – ou presa do – instante, intimista numa relação, ainda que efémera, com o autor e o espectador, trate-se de encenação ou instantâneo, é, na sua mudez, representação, teatralidade, oratória, pose. De igual modo, e porque a acção de olhar nunca é inócua, o corpo que observa apossa-se do objecto e do espaço que o envolve, toma o seu lugar nesse sujeito e mundo de que se apropria e com os quais se identifica ou de que se distancia quando esses rejeita. Na pose narrativa a que se entregam, os corpos têm *texto*, sujeitos a diferentes leituras. Assim, definimos *pose* como a atitude corporal em que o modelo se apresenta ao artista/ fotógrafo como ao espectador, uma atitude eloquente.

\*

*Criar é organizar, lutar contra a potência do espírito desordenado. Criar beleza é opor a graça à força caótica da fealdade... [...] a beleza acha-se confundida na desordem do caos que se mistura ou se misturou à criação divina. [...]. Quem sabe se o caos não é se não a memória dos homens, a sua multiplicidade, as diferenças abissais que separam uma alma de outra e todas do conhecimento supremo. Esquecemos?*

Ana Hatherly<sup>349</sup>

A relação modelo/espectador incorre da atracção e esta muito frequentemente do belo<sup>350</sup>. O modo como apercebemos a beleza, e como a ela reagimos, sucede de símbolos e signos culturais que interferem e afectam a nossa percepção em termos estéticos e desempenham

---

<sup>349</sup> Ana Hatherly, in 57, jornal, ano IV, nº 9. Lisboa, Setembro 1960, pp. 6 e 10.

<sup>350</sup> Veja-se *A festa de Vénus*, 1636, de Peter Paul Rubens [*imagem 61*].

um papel motivador no envolvimento do espectador. A beleza foi já pele marmórea, transparência da pele; corpo etéreo espiritual, idealizado, maternal; corpo carnal, sexual, material; metáfora da ingenuidade e candura, lascívia e luxúria, fragilidade e autoridade; e mesmo beleza da vida efêmera no corpo-cadáver<sup>351</sup>. Mas qual o modelo que determina a nossa concepção de beleza, hoje? Qual o ideal que rege ou influencia os nossos juízos e nos faz considerar que um rosto é gracioso, uns cabelos sedosos, um corpo esbelto ou voluptuoso, ou, por outro lado, considerar que uns olhos são pequenos, uns lábios são demasiado finos, um nariz é desproporcionado, um corpo é disforme e, sobretudo, ficar agradado destes últimos.

Em *Análise da Beleza*, 1753<sup>352</sup>, William Hogarth coloca Afrodite/Vénus<sup>353</sup> como a eleita entre as demais esculturas da Antiguidade, conforme *Afrodite de Cnidos*, c. 360 a.C., cópia de Praxíteles, original de c. 350 a.C. [imagem 64], cujo corpo e pose se tornaram a imagem por excelência da beleza e nudez femininas e da qual foram realizadas inúmeras cópias e restauros que a esta acrescentaram<sup>354</sup>. A relevância de *Afrodite* ou *Vénus de Cnidos* – Afrodite preparando-se para o banho restaurador da limpidez – reside em ser a primeira representação em tamanho real do nu feminino, pose realista muito à semelhança da humana, extremada na posição natural das pernas, uma *Vénus pudica*, pois cobre o sexo com a mão<sup>355</sup>, ocultação que porém mais chama a atenção para o corpo nu. Ícone de beleza, formas e proporcionalidade ideais, outras interpretações de Afrodite/Vénus ocorrem em cópias romanas como *Vénus de Medici*, segundo original de escultor da escola praxiteliana conforme *Afrodite de Cnidos* de Praxíteles [imagem 66]; *Vénus de Arles*, reprodução de possível *Afrodite de Thespieae* original de Praxíteles de c. 360 a.C. [imagem 67]; e *Vénus de Capua*, uma variação da pose, réplica de original grego não apurado porventura do século IV [imagem

<sup>351</sup> No que refere a discursividade do corpo feminino [conforme capítulo **C. I. 1. corpo – o todo território e o fragmento**], verificámos que a obra de arte lhe não ausenta a sua sexualidade nem aquando do corpo-cadáver. A este propósito, diz Elisabeth Bronfen, *In the chiasmic reflection of woman figured in death/ death figured as a woman, the referent woman is absent from the text, but this absence is occulted by a plethora of myths of femininity, even as absence (or death) is equally 'missing' from the text, beyond representation, yet rendered at and over a plethora of representations of a woman's dead body*, cf. Elisabeth Bronfen, *Over her Dead Body*, Manchester, Manchester University Press, 1992, p. 208, cit. in Victoria Best, “Sex and the City: Angels and Demons in Second Empire Paris”, in AA VV, edição de Rachael Langford, *op. cit.*, p. 30.

<sup>352</sup> William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, New Haven & London, Yale University Press, 1997.

<sup>353</sup> Veja-se *Vénus de Medici*, 1753, prancha 1 [imagens 63 e 63].

<sup>354</sup> Veja-se *Vénus de Cnidos*. Cópia romana sd, com restauro de Ippolito Bussi (1562-1634), segundo original atestado de Praxíteles c. 350 a.C. [imagem 65].

<sup>355</sup> Em pose reclinada, encontramos esta migração em inúmeros artistas como Giorgione, *Vénus adormecida* [ou *Vénus de Dresden*], 1510, ou Tiziano Vecellio, *Vénus de Urbino*, 1538, análise a que procederemos no capítulo **D. III. 1. as pin-up ao longo da História da Arte – Olympia e reclinações pre/procedentes**.



68]. *Vénus de Arles*<sup>356</sup> apresenta corpo parcialmente despido, muito comum no período helenístico, que viria a dar origem ao corpo completamente nu nas *Vénus de Cnidos* e sua aparentemente sucedânea *Vénus de Medici*.

Busca da beleza excelsa, sinónimo de uma harmonia idealizada, apreciada por especialistas e leigos, *Afrodite/Vénus* permanece recorrente no imaginário estético do pensamento ocidental. Atentando em Bruno Braquehais, *Mademoiselle Hamély, estudos de nu à imagem de Vénus de Milo*, 1853 [imagens 69 e 70], verificamos que a ênfase é expressa no corpo nu à imagem de *Vénus*, daí se inferindo que o artista tinha a deidade como ícone da beleza e da sedução. Se considerarmos também a fotografia de *Estelle Carroll* por Horst, 1938, [imagem 71] verificamos que os rostos e bustos ao lado do pintor, omisso na imagem, relevam uma nostalgia ancestral, tendo em Estelle a figuração do ideal de beleza física da Grécia antiga. Por sua vez, a tela de Gérôme, na reproduzibilidade das pequenas estatuetas e com seu título latino, *Sculpturae vitam insufflat pictura*, [imagem 72], e as fotografias de Hippolyte Bayard [imagens 73-75] mostram-nos como a escultura da Antiguidade influenciou a pintura e a fotografia no século XIX. Uma e outras retomas consentem-nos ponderar a intenção de equiparar a beleza dos modelos à antiga deusa, e inferir da ascendência e autoridade da retórica clássica na estrutura do pensamento dos mestres.

Não deixando esmorecer esse ideal estético, entre tantos de tantos, *Vénus* sobrevém na contemporaneidade em Michelangelo Pistoletto, *Vénus de Rags*, 1967 e 1994, ou Don Brown. *Yoko X*, 2004. Em *Vénus de Rags* [imagem 76], Pistoletto faz, na justaposição da icónica figura clássica – em realidade, a partir de uma estátua *kitsch* com que o artista se deparou num jardim – rodeada de detritos da sociedade contemporânea, o contraponto do clássico e do moderno na imagem e nas ideias, e na elevação da *arte povera* ao sagrado. Já para Don Brown, que tomou como musa Yoko, sua mulher, a perfeição representacional rege a sua visão nas composições em gesso e acrílico, numa escala 50 a 70% menor face ao

---

<sup>356</sup> A *Vénus de Arles* é mencionada no séc. II por Pausanias – **Descrição da Grécia** IX. 27.5. – como fazendo parte de uma tríade, junto com Cupido e Friné, a bela cortesã, modelo e amante de Praxíteles, cf. *Pausanias's Description of Greece: Translation*, London, Macmillan and Company, limited, 1913.

Descoberta no teatro romano de Arles, em 1651 [cf. Fred Kleiner, “Gallia Graeca, Galia Romana and the Introduction of Classical Sculpture in Gaul”, in *American Journal of Archaeology*, No. 44-4, October 1973, p. 387], foi oferecida a Luís XIV, em 1681, de modo a decorar a *Galerie des Glaces*, de Versalhes, pertencendo, actualmente, ao depósito do Musée du Louvre, onde igualmente se encontram os moldes de restauro efectuado por François Girardon [cf. Brunilde Sismondo Ridgway, “The Aphrodite of Arles”, in *American Journal of Archaeology*, No. 802, Spring 1976, p. 147].

Seguindo instruções do monarca para que a tornasse *mais Vénus*, aquando do restauro foi refeita a superfície do corpo, adelgçando a figura, e acrescentados alguns elementos como a maçã, na mão direita, e o espelho, na esquerda [iconografia que conheceria revivescências nas *Vénus ao espelho* de Velázquez, 1644-48, e Rubens, c. 1615, bem como em outras imagens contemporâneas.

modelo real, medida que impregna as esculturas de um enternecimento, despertando no espectador uma urgência de protecção<sup>357</sup>, mas também um questionamento em quanto se apresentam enigmáticas. As suas poses remetem para a estatuária egípcia, seguindo os cânones da escultura clássica, colocando a figura numa outra temporalidade – vejam-se o penteado, o vestido ou o biquíni – ou contrapondo os códigos egípcios na naturalidade atitudinal quando *Yoko* surge nua, de braços ao longo do corpo [imagem 77], assim se metamorfoseando, evoluindo nas representações que falam do tempo e da sua passagem.

Vários conceitos de beleza atravessaram os tempos e os juízos e imagem imperantes oscilaram, porém, *Vénus* ocorre transversal, cânone de beleza<sup>358</sup>. Um cânone não é uma *moda*, é algo que se inscreve fortemente no nosso *muséu imaginário*, ainda que diferentes experiências do *belo* marquem gerações<sup>359</sup>. Os classicistas tomaram-na, obviamente, como temática de elogio, os simbolistas viram nela a alegoria corpórea da beleza celestial, o Modernismo procedeu a releituras, com a fotografia a pose inspirou atrizes e surge inclusive em imagens eróticas, taxonomia que prescreve reconsideremos ideias e preconceitos, uma vez que não podemos julgar apenas pelo que vemos. É a Antiguidade ainda hoje um encantamento e *Vénus* o ideal de beleza?

Se observarmos as brancas esculturas do pop George Segal [imagens 78 e 79], verificamos que se apresentam à escala humana mas não possuem os detalhes com que Brown envolve *Yoko*. Humanista, em Segal o privado habita o corpo sugerindo narrativas de acção, mas as figuras reflectem a nova era de alienação – *As dançarinas* [imagem 79], por exemplo, dizem da interacção humana, mas habitam num território próprio alheadas umas das outras. Entre o

---

<sup>357</sup> For as their small size intimates, they cannot have been molded on the original and are hence the fruit of patient artistry: here too lies their singularity in the manufactured landscape of art in this day and age. No que refere a Brown enquanto mote, diz ainda o autor, *Don represented himself in his perfectly unheroic banality of a 20th-century man – a far cry from the triumphant models of ancient statuary sometimes evoked in relation to his work.*, in Eric Troncy, “La Venus de Brown”, in *Numero*, novembre 2006.

<sup>358</sup> Segundo Kenneth Clark, The ideal is like a myth. [...] ideal beauty was really the diffused memory of that peculiar physical type developed in Greece between the years 480 and 440 b.C., which in varying degrees of intensity and consciousness furnished the mind of Western man with a pattern of perfection from the Renaissance until the present century, in Kenneth Clark, *The Nude – A Study in ideal Form*, Princeton, Princeton Press, 1972, p. 14.

<sup>359</sup> Clark considera que *Vénus* se tornou imagem indestrutível por várias razões, entre elas a Matemática que determina proporções e remete para uma religiosidade mística – atente-se na Geometria e harmonia das esferas que se encontra na arquitectura de Vitruvius, fundação da filosofia – *The most distinctive is the Greek passion for mathematics. In every branch of Hellenic thought we encounter a belief in measurable proportion that, in the last analysis, amounts to a mystical religion; and as early as Pythagoras it had been given the visible form of geometry. All art is found on faith, and inevitably the Greek faith in harmonious numbers found expression in their painting and sculpture*, Clark, in *idem*, p. 15.



ideal grego e o real quotidiano, destacam-se ainda, nos anos setenta, os trabalhos do pai do hiper-realismo John DeAndrea – sobretudo corpos femininos, pelos quais mostra especial apetência –, corpos talhados que na sua nudez transmitem uma naturalidade tangível, magnetizando pela verosimilhança da pele [imagens 80 e 81]. Tal como em Segal, o alegórico busca a captura do espírito humano – *Três versões de Ariel*, 2011 [imagem 81], por exemplo, remete-nos para as *Três Graças*, aias de *Afrodite/Vénus*, representantes da eterna juventude, porém ao invés das entidades femininas clássicas, que interagem, as figuras de DeAndrea parecem ausentes do que as rodeia e como que ausentes de si mesmas.

Ao atentarmos em imagens dos pescoços das mulheres de Modigliani – uma estética pessoal, elegante e inovadora –, entendemos que o público se seduza, mas o espectador igualmente aceita a desconstrução e [de]composição da figura em Picasso; a gordura desproporcionada de Botero; os corpos disformes de Henri Moore; as fotomontagens dadaístas e o corpo fragmentado. Consideramos, assim, não existir hoje um ideal de beleza que tenha *Vénus* como protótipo, ícone idealizado, existindo uma maior pluralidade de gosto. Já não é tema um rigor no padrão de beleza. O espectador, fruidor, passou a ser menos subserviente não esperando apenas aquilo que lhe querem dar, não se fixa num emblema, ou padrão, é mais exigente e mesmo plural nos seus gostos. Queremos dizer que existe uma pluralidade de gostos no fruidor de arte contemporânea, gostos formalmente sem identificação uns com os outros, e que, embora as artes se toquem, os padrões não são os mesmos na pintura, fotografia, cinema ou mesmo na moda e publicidade.

Embora *Vénus* seja uma imagem assaz difundida, apreciada por leigos e especialistas e reiterada no estudo anatómico – não há, até hoje, estudante de Belas-Artes que, na sua vida académica, não haja desenhado *Vénus*, em tantos que foram os movimentos, correntes e vanguardas –, hoje, que a pulcritude perdeu a transcendência<sup>360</sup>, não cremos ser exequível considerar que a beleza reside no arquétipo de excelência de outrora. Sendo certo que *Afrodite/Vénus* é uma das imagens mais presentes no nosso *mapa mental*, conforme Warburg; no nosso *museu imaginário*, consoante Malraux; ou na *estrutura profunda*, segundo José-Augusto França, entre tantas mais metáforas da *memória*, consideramos que as reiteraões dos artistas são explorações do tema, variações em torno de, de modo a criar algo inédito.

---

<sup>360</sup> Acerca da concepção moderna de beleza diz Tonkinwise, *Westerners, rejecting or losing any sense of the transcendent (i.e. gods), set about cultivating motivating rituals through disciplined economies of beauty*, in Cameron Tonkinwise, “Beauty-in-Use”, in *Design Philosophy Papers*, Issue 2, 2003.

*Deusa nua e perfeita  
Que incendeias a carne e a ressuscitas,  
Que tornas viva, activa, insatisfeita,  
No final da colheita,  
A matriz corroída que visitas.*

*Vem outra vez ao triste acampamento  
Destes pobres mortais!  
Vem, nesse primaveril deslumbramento,  
Trazida pela bruma e pelo vento  
Da morada das fontes naturais!*

*Porque tu és o mito redentor!  
És a flor  
Que há-de chegar a fruto!  
És a poesia, o sol, o fogo eterno  
A aquecer cada inverno  
Que fecha o céu da vida no seu luto.*

*Deusa!  
Mulher e aparição num corpo só!  
Seios, umbigo, coxas e cabelos  
Que são fios abertos de romances  
Onde se aperta a seiva como um nó.*

*Vem, grega sabedoria dos sentidos!  
Sem pecado e sem vício, mostra erguidos  
Os instintos, a forma e a paixão!  
Filha de artistas e da natureza,  
Só te pede a beleza  
Quem a traz a bater no coração!*

Miguel Torga<sup>361</sup>

---

<sup>361</sup> In Miguel Torga, *Ode a Vénus* (1946), in *Poesia Completa*, Vol. II. Lisboa, Dom Quixote, 2000 [estrofes por nós seleccionadas].

Ao estudar a antropologia das imagens, Marc Augé considera que as questões que concernem a imagem envolvem historicamente os que a ela aderem<sup>362</sup> – modelos e espectadores – no *real*-Presente e Futuro em que, conforme Hans Belting, as imagens ininterruptamente se reactualizam, uma discussão no domínio da ficção, a que, conforme Augé, escapam os pensamentos dos representados<sup>363</sup>. Por sua vez, Gilles Deleuze, refere o conceito de *Kunstwollen*, desenvolvido por Alois Riegel – que muito considerou o papel do espectador –, segundo o qual a arte se tornava não uma imitação do *real* mas a expressão de um desejo de realidade<sup>364</sup>.

Encaramos que, perante a imagem, estamos sempre numa relação ficcional face ao mundo *real*, podendo a ficção muito influenciá-lo criando no espectador a ilusão de que está a ver objectos reais, despertando-lhe a sensação de que são inclusive palpáveis tão mais quando os materiais favorecem a sensação táctil. Acresce que na representação do corpo, como na arte, sempre proliferaram os símbolos – mensagens dissimuladamente veiculadas. As imagens comunicam, mas a legibilidade óbvia é cómoda e fácil, difícil é o obscuro a desvendar na sua opacidade, sendo nesta que reside a sua substância e não na visibilidade gratuita que Baudrillard considera *pornografia dos circuitos de comunicação*<sup>365</sup>. Axiomático ou na sua simbologia e emblemática, o corpo expressa ideias cuja gramática cénica enfatiza a narrativa.

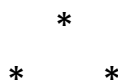
---

<sup>362</sup> Historiquement les questions qui touchent au rapport à l'image touchent simultanément au rapport qu'entretiennent les uns avec les autres ceux qui y adhèrent, cf. Frédéric Lambert citando Marc Augé [a propósito de Marc Augé, *La Guerre des Réves. Exercices d'ethno-fiction*, Paris, Seuil, 1997], in Marc Augé, "Le Rivage des Images", entretien avec Frédéric Lambert e Jocelyne Arquembourg in Marc Augé, Georges Didi-Huberman & Umberto Eco, *L'Expérience des Images*, Coordination scientifique de Frédéric Lambert, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2011, p. 62.

<sup>363</sup> les gens entre eux, ne vont discuter que de fiction. Et les arrière-pensées de tel ou tel personnage vont leur échapper totalement, Augé, in idem, p. 63.

<sup>364</sup> No capítulo final de *Spätromische Kunstindustrie* (1901), diz Riegel (1858-1905) *All human will is directed toward a satisfactory shaping of man's relationship to the world, within and beyond the individual. The plastic Kunstwollen regulates man's relationship to the sensibly perceptible appearance of things. Art expresses the way man wants to see things shaped or coloured, just as the poetic Kunstwollen expresses the way man wants to imagine them. Man is not only a passive, sensory recipient, but also a desiring, active being who wishes to interpret the world in such a way (varying from one people, region, or epoch to another) that it most clearly and obligingly meets his desires. The character of this will is contained in what we call the worldview (again in the broadest sense): in religion, philosophy, science, even statecraft and law.* in Christopher Wood, *The Vienna School reader: politics and art historical method in the 1930s*, New York, Zone Books, 2000, 94-95.

<sup>365</sup> Obscenity is not confined to sexuality, because today there is a pornography of information and communication, a pornography of circuits [...] it is no longer the obscenity of the repressed, the obscure, but that of the visible, the all-too-visible, the more-visible-than-visible; it is the obscenity of that which no longer contains a secret and is entirely soluble in information and communication, in Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, Los Angeles, Semiotext(e), 2012, p. 27 [foi consultada a tradução inglesa de Jean Baudrillard, *L'Autre par Lui-même*, Paris, Éditions Galilée, 1987].



Observámos anteriormente o fragmento-sobrevivência e o fragmento intencional<sup>366</sup>, sucede ainda os elementos da narrativa não estarem, por intenção do artista, disponíveis na sua integral simultaneidade mas apenas uma sua parte – o *detalhe dettaglio*<sup>367</sup>, que, ao emancipar-se, ganha força e dinamismo, torna-se rebelde<sup>368</sup>. Enquanto o *detalhe-fragmento* é parte da soma – sendo o todo feito de parcelas – que nessa soma existiu como porção<sup>369</sup>, a *parte pelo todo* distingue-se do fragmento pois pretende, por si só, remeter para, ou representar, o *todo*. Esta *parte* não é, como o fragmento, algo ceifado ou sobrevivente da imagem íntegra, é sim uma remissão para, recolha do *todo* onde a fracção visível esconde a invisível e preserva a veemência da sua condição de corpo integral.

Na *parte pelo seu todo* é viável verificar como o corpo fractal *fala*, [de]mo[n]stra, que podemos inventariar a pose. Atendemos, assim, a imagens no âmbito do nosso objecto de estudo, representações que, na *parte* ou no segmentado, remetem para a pose reclinada. Contornos que se esfumam, massas disformes, formas que se diluem, disjuntam, reformulam, ou se enunciam, onde, todavia, imediatamente percebemos, discernimos, o corpo íntegro em reclinação [*imagens 82-103*] e outras imagens que, embora a sua concepção minimalista, pela sua analogia para essa pose remetem [*imagens 104-106*]. Este reconhecimento do significado da permanência da pose diz do que nos é culturalmente intrínseco, consente-nos inferir de uma herança genética e uma memória ancestral que indiciam de uma relação imagem/memória/arte, a que Octavio Paz chama *saudade da*

---

<sup>366</sup> Veja-se capítulo **C. I. 1. corpo – o todo território e o fragmento**.

<sup>367</sup> *Parte do todo*, o detalhe apresenta-se, segundo Arasse, de quatro ordens. O detalhe icónico, figura ou objecto que acrescenta com a sua simbologia, e que remete para o motivo da imagem; o detalhe pictural, mancha ou mácula, que alerta porque nada tem a ver com a mensagem aparente; o detalhe *particolare*, particularidade da coisa representada; o detalhe *dettaglio*, segmento ou porção de um todo que o artista escolhe figurar apenas pela sua parte. cf. Daniel Arasse, *Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, pp. 188-190.

<sup>368</sup> Cf. Adorno & Horkheimer, *By emancipating itself, the detail had become refractory; from Romanticism to Expressionism it had rebelled as unbridled expression, as the agent of opposition, against organization*, in Theodor Adorno & Max Horkheimer, *La Dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard, 1983 [foi também consultada a versão inglesa Theodor Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, Stanford, California, Stanford University Press, 2007], p. 99.

<sup>369</sup> *'faire le compte' intégral: 'faire le détail', c'est énumérer toutes les parties d'un tout, comme si la 'taille' n'avait servi qu'à donner les conditions de possibilité d'un compte total, sans reste – une somme. Se joue donc là une triple opération paradoxale, qui s'approche pour mieux couper, et coupe pour mieux faire le tout [...] un tel paradoxe, cependant défini quelque chose comme un idéal. Le détail serait – avec ces trois opérations: proximité, partage et sommation – le fragment en tant qu'investi d'un idéal de savoir et totalité*, in Georges Didi-Huberman, *Devant l'Image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Editions de Minuit, 2008, p. 274.

*verdadeira presença* e que, na senda da psicologia de Jung, certifica as nossas reminiscências e memória, o signo migrante.

Para lá do corpo, emissor da mensagem, exige-se atender à sociocultura em que esta surge e que a determina, resultando o objecto das condições dessa sociocultura, e induzindo esta a ver no objecto distintivas antes não observadas<sup>370</sup> pois a mensagem gráfica resulta do código que o emissor escolhe para passar a informação que quer comunicar. Porém, a imagem/desenho de um objecto, sendo mais do que a simples representação do objecto, nem sempre é interpretação ou explicação. Conforme Baudrillard, a circularidade sucessivamente reiterada é uma *conspiração* no processo de globalização. O signo circula e reitera-se na imagem migrante, assim, novas plasticidades permitem trazer a pose no corpo ausente – conforme Claes Oldenburg (n. 1929) [*imagem 107*] e Jorge Caseirão (n. 1961) [*imagens 108 e 109*] ou as imagens de Karen La Monte, em que o corpo permanece na sua ausência e com ele, a pose [*imagens 110 e 111*].

Consideramos que a imagem do corpo não é definitivamente definida, no sentido em que observá-la uma vez a esgote do seu significado, e que, em si mesmo, o corpo é reservatório de múltiplas possibilidades de abordagem a dissecar<sup>371</sup>, podendo apresentar-se como versatilidade e pluralidade – no sentido de veicular imagens de proporções associadas a noções estéticas ou enquanto novas alegorias – e ainda em toda a sua singularidade e no *fantôme*. Mais do que representação, o desenho do corpo é instrumento de explanação e elucidação. E inferimos que a imagem/representação, não importa o *medium*, revela apenas alguns elementos, os utilizados na comunicação, sendo necessário observar sob ângulos vários e atender à sua complexidade, porque nunca sabemos o que vai na mente do artista e tão mais intrincada é quando esse objecto é o corpo humano, arriscando considerar que não há representação que sirva capazmente a significação da complexidade do corpo, e que a sua representação não será, nunca, mais que parte de um conteúdo, ilustração de formas e posições e assim o seu discurso.

---

<sup>370</sup> Acerca desta problemática, Umberto Eco considera acontecer a codificação também por convenção – *a noção e convenção não é co-extensiva à de “ligação arbitrária”, mas co-extensiva à de “ligação cultural”*, in Umberto Eco, *Trattato di Semiotica Generale*, Milano, Bompiani, 1971, p. 256.

<sup>371</sup> Segundo Leonardo da Vinci, *Esta minha figuração do corpo humano não se te apresentará diferente do que se tivesses o homem natural diante dos olhos. E a razão é que se queres conhecer bem a parte do homem dissecado, deves virá-lo, ou ele ou os seus olhos, sob diversos ângulos, considerando-o de cima para baixo e de baixo para os lados*. cf. Manfredo Massironi, *Ver pelo Desenho*, Lisboa, Edições 70, 2010, p. 92.



## 2. pose com/sem pose – corpo nu / corpo despido



Victor Friedman. *Três figuras*, c.1990

*Como é que se despe um corpo?*  
*Não precipites a resposta, não lances já as mãos inquietas sobre a roupa. Demora-te.*  
*Começa pelo princípio. Pergunta primeiro: o que é despir um corpo?*  
*Libertá-lo do que lhe pesa.*  
*Do que o esconde.*  
*Expô-lo.*  
*Mas principalmente:*  
*Procurar entender.*  
*Ler. Para além da superfície.*  
*Começar com a nudez. De qualquer modo, é sempre assim que se começa. Com o mundo a exercer pressão sobre a pele. Lembrando que viemos apenas ocupar mais uma porção de vazio. Mas. Os vazios não passam de pontos de partida.*

Pedro Jordão<sup>372</sup>

O corpo humano nasce nu. O corpo humano é o único que se pode desnudar. Desnudar um corpo que, na sua origem, tem a nudez intrínseca mostra como o acto de despir o corpo é uma contingência cultural e não uma condição original.

---

<sup>372</sup> Pedro Jordão, [1<sup>o</sup> acto # 1st act] *nudez*, in Revista NU, Março de 2004, p. 54

Em *Os dois modos de vida*, 1857 [imagem 2], *mise-en-scène* metafórica, Oscar Gustav Rejlander apresenta uma douda figura idosa educando dois jovens – porventura um filósofo ou eventualmente um pai e os seus filhos. O conjunto oferece, à esquerda, o engodo do vício e da libertinagem, e, à direita, a sensatez de uma vida regrada e digna, sendo reforçado pelas figuras centrais onde a alegoria da Penitência, de rosto coberto, se volta à direita rejeitando a devassidão [imagem 3]. Primeira imagem pública fotográfica do nu exibida em Inglaterra, e primeira fotomontagem, apresentada, em Março de 1857, na *Manchester Art Treasures Exhibition* – um dos primeiros eventos a promover exposições de fotografia e pintura em vizinhança –<sup>373</sup>, embora tivesse conhecido defensores, que a consideravam a fotografia até então mais elaborada, provocou controvérsia porque a composição se apoiava numa obra maior da pintura – *A Escola de Atenas*, 1509-1511, de Raffaello [imagem 5] –, opção pouco apropriada a um *medium* mecânico<sup>374</sup>, e sobretudo censurada pelo puritanismo britânico dada a exibição dos corpos nus, fotografados em temática que exibia o imoral desregrado – a tensão oitocentista entre o moderno e académico era tanto formal quanto temática.

\*

Associa-se, usualmente, o puritanismo ao sexo e prazer sexual, mas, embora sendo um prurido face ao sexo, o puritanismo tem a moralidade como agente prevacente, uma moralidade que reflecte ideologias religiosas, sociais, políticas – considerando os bons costumes e em nome do resguardo da célula familiar – e uma concepção cultural estética do *belo* e do *bom*<sup>375</sup> permeável à elevação como ao pecado, ao culto espiritual e penitência do

---

<sup>373</sup> Para esta exposição foram feitos cinco *prints*, tendo a rainha Victoria e o Príncipe Consorte adquirido um exemplar por 10 guinéus, consentimento real que não impediu a censura – a *Scottish Society* recusou exibi-la na exposição de Edimburgo desse mesmo ano, vindo a apresentá-la na exposição de 1858 porém cortando a metade esquerda da imagem [imagem 4]. Deste e demais quatro *prints* adquiridos, apenas sobreviveu o adquirido pela Royal Photographic Society em 1925, cf. *Codex 99*, Cincinnati, Ohio, in [www.codex99.com](http://www.codex99.com).

<sup>374</sup> A esta questão, Oscar Gustave Rejlander respondeu com a comunicação “An Apology for Art Photography”, apresentada na South London Photographic Society, em 12 de Fevereiro de 1863 [para leitura integral deste documento, veja-se [albumen.conservation-us.org](http://albumen.conservation-us.org)].

<sup>375</sup> Para Nietzsche, o *bom* e o *mau* são considerações activas e reactivas de um que ordena sobre outro que obedece, *Le “bon” et le “mauvais” sont les notions des maîtres, qui ne désignent pas ainsi la manière dont on agit envers eux mais la façon dont ils évaluent les hiérarchies à partir du sentiment de leur propre excellence. L’homme “bon” (l’esthlos / esqloV) est fondamentalement “affirmatif”, parce que sa noblesse préexiste à l’évaluation dont ses actes peuvent être l’objet: il commence donc par se percevoir (et ses semblables avec lui) comme “bon”, sans faire intervenir la peur, le conflit ou les intérêts dans son évaluation [...] il ne se reconnaît donc de devoirs qu’envers ses pairs, mais il se sent tenu par les règles de la justice (qui naît donc comme régulation des rapports entre égaux et non comme protection des faibles)* [in Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain* (*Menschliches, Allzumenschliches*, 1876-78), Paris, Le Livre de Poche, 1995, I, § 92]. L’homme “bon”, essentiellement affirmatif, est donc simplement celui qui est dans la plénitude de son être, son “évaluation” n’a nullement pour but de nier autrui, mais simplement de “se dire oui à elle-même avec encore plus de joie et de reconnaissance”, et ce n’est que “tardivement” qu’il en vient à poser la “notion négative” de “mauvais” [in Friedrich Nietzsche, *Généalogie de la Morale* (*Zur Genealogie der Moral, Eine Streitschrift*, 1887), Paris, Le Livre de Poche, 2000, I, §10, II, § 787]. *Le “mauvais” n’est donc pas ici le “méchant”, mais le “commun”, et la passion qui distingue le “bon” de son contraire n’est pas l’hostilité ou l’esprit de vengeance, mais simplement la “passion de la distance”. Il reste que les faibles perçoivent l’attitude des*



corpo parcimonioso em desfavor da frivolidade e da transgressão mundana. No registo clássico, o sexo faz parte do proibido e o nu ocorre numa história velada do secreto, existindo mesmo na temática religiosa, como se observa nas *pulsões* imagéticas<sup>376</sup>. É sobretudo quando o puritanismo conduz o indivíduo sob o estigma religioso que se opera um corte com o mundo real, criando um conflito entre *real* e ficção alegórica – vida, imaginário e fantasia –, conflito que atormenta o sujeito ética e moralmente<sup>377</sup>.

Estudar o corpo nu é, assim, fazer uma leitura paralela de uma história do pudor e da *decência*, que decorre da manifestação do pecado segundo a concepção bíblica, sendo frequente estigmatizar o *nu*, e sobretudo o nu feminino, uma forma de incutir na mulher uma vergonha implícita do seu corpo. A nudez, *númeno*, pura ideia kantiana, ganha, assim, uma dimensão fenomenal. Mas como condenar o que é inerente à natureza? Esta reprovação decorre da toma de consciência pelo indivíduo do próprio corpo, que implica a percepção do corpo-carne, corpo-objecto, em que o sujeito é, a um mesmo tempo, um corpo que observa – *voyeur* de si mesmo e dos seus pares – e um corpo por outros observado.

Quando associado ao pudor, o acto de vestir é já uma atitude do sujeito que habita o corpo, face a si mesmo e perante os outros<sup>378</sup> – veja-se como em Ingres, Amaury-Duval, Cabanel ou Bouguereau, os cabelos, sugestão de véu, *vestem* o corpo [imagens 6-9]<sup>379</sup>. A roupa, véu que escuda, e num mesmo tempo oculta e revela, vestindo o corpo de bruma, protege do olhar de outrem, sendo adjuvante do recato e, por derivação, do adorno e da beleza, como se verifica no uso minimalista de uma simples peça de vestuário nas sociedades ainda em estado primitivo e cujo contacto com a natureza se encontra em circunstância pura. Embora cristalinas, estas micro culturas têm percepção de que o vestuário não é desafectado, mas um contributo para o embelezamento, e atractivo pelo que esconde –

---

*forts comme une offense ou une oppression, et c'est de cette "réaction" que va naître une autre polarité morale, celle du "bien" et du "mal"* [in idem, § 2, 771].

<sup>376</sup> Vidé O Êxtase de Santa Teresa Victória, 1647-52, e Beata Ludovica Albertoni, 1670, de Gian Lorenzo Bernini.

<sup>377</sup> Conforme Nietzsche, que se opunha ao humanismo cristão, *là où vous autres voyez des choses idéales, moi je vois... des choses humaines, hélas, bien trop humaines!...* [...] *L'élément corporel donne la prise avec laquelle on peut saisir le spirituel.*, in Nietzsche, *Humain, trop humain*, op. cit., § 1, 637.

<sup>378</sup> *L'acte de se vêtir devient l'acte de la parure ou encore celui de la pudeur et révèle ainsi une nouvelle attitude envers autrui et envers soi-même. Seuls les hommes voient qu'ils sont nus.* Merleau-Ponty, in Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la Perception* (1945), Paris, Gallimard, 2005.

<sup>379</sup> Veja-se também fotografia de autoria e data não apuradas, in Desmond Morris, *The Naked Woman – A Study of the Female Body*, London, Vintage Books, 2005, anexo de imagens, s/pág. [imagem 10].

uma nudez presumível, imaginada –, em harmonia com uma afectação e sexualidade inatas<sup>380</sup>. A nudez é intimidante pelo apelo erótico que decorre do interdito<sup>381</sup>, mas é sobretudo o *convite*, porque permissivo, que torna a nudez erótica – erotismo que, conforme Bataille, fascina pela descontinuidade do *ser*<sup>382</sup>.

*As coisas modernas são*

(1) *A evolução dos espelhos*

(2) *Os guarda-fatos*

*Passámos a ser criaturas vestidas, de corpo e alma. E, como a alma corresponde sempre ao corpo, um traje espiritual estabeleceu-se. Passámos a ter a alma essencialmente vestida, assim como passámos — homens, corpos — à categoria de animais vestidos.*

*Não é só o facto de que o nosso traje se torna uma parte de nós. É também a complicação desse traje e a sua curiosa qualidade de não ter quase nenhuma relação com os elementos da elegância natural do corpo nem com as dos seus movimentos.*

*Se me pedissem que explicasse o que é este meu estado de alma, através de uma razão social, eu responderia mudamente apontando para um espelho, para um cabide e para uma caneta com tinta.*

Bernardo Soares / Fernando Pessoa<sup>383</sup>

De igual modo, nas sociedades modernas, há que atender a percepções acrescidas pela estética e a biologia que levam a novos *usos* e abordagens do corpo<sup>384</sup>. A nudez tornou-se

---

<sup>380</sup> Mas esta nudez originária desaparece imediatamente sob a veste da graça para somente reaparecer como "natura lapsa", no momento do pecado, isto é do desnudamento. [...] Uma das consequências do nexo teológico que na nossa cultura une estreitamente natureza e graça, nudez e veste é, com efeito, que a nudez não é um estado, mas um acontecimento. Enquanto obscuro pressuposto da adição de uma veste ou súbito resultado da sua subtração, dom inesperado ou perda imprevidente, pertence ao tempo e à história, não ao ser e à forma. Na experiência que dela podemos ter, a nudez é, deste modo, sempre desnudamento e pôr a nu, nunca forma e posse estável. Em todas as ocasiões, difícil de apreender, impossível de manter. Giorgio Agamben, in Giorgio Agamben, *Nudez*, Lisboa, Relógio d'Água, 2010.

<sup>381</sup> Conforme Bataille, *La nudité, opposée à l'état normal, a certainement le sens d'une négation. La femme nue est proche du moment de la fusion qu'elle annonce. Mais l'objet qu'elle est, encore que le signe de son contraire, la négation de l'objet, est encore un objet. C'est la nudité d'un être défini — même si cette nudité annonce l'instant où sa fertilité passera à la voirie indistincte de la convulsion érotique*, in Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, p. 145.

<sup>382</sup> *ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours la dissolution des formes constituées. Je répète: de ces formes de vie sociale, régulière, qui fondent l'ordre discontinu des individualités définies que nous sommes.* in Bataille, *idem*, p. 25 [...] *L'expérience intérieure de l'érotisme demande de celui qui la fait une sensibilité non moins grande à l'angoisse fondant l'interdit, qu'au désir menant à l'enjeindre.* Bataille, in *ibidem*, p. 45.

<sup>383</sup> in Bernardo Soares, *O Livro do Desassossego*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2009, trecho 227.

<sup>384</sup> *l'homme n'est pas animalité (au sens de mécanisme) + raison. Et c'est pourquoi on s'occupe de son corps: avant d'être raison l'homme est une autre corporalité. [...] Il s'agit de saisir l'humanité comme une autre manière d'être corps — de voir émerger l'humanité aussi comme Être en filigrane, non comme une autre substance, comme 'interêtre' et non comme imposition d'un pour soi à un corps en soi*, cf. Merleau-Ponty, in *op. cit.*, p. 269 [...]. A propósito de uma relação entre a natureza e a humanidade, e ponderando estas considerações de Merleau-Ponty, diz Christian Sommer, *la chair ne nomme rien d'autre que la manière spécifiquement humaine «d'être corps»*. La puissante sémantique du «primordial» ou du «barbare» qui anime poétiquement les derniers écrits ne doit pas faire oublier que les vagabondages de la chair, ses empiètements et ses transgressions intentionnelles, qui la font déborder en direction d'autrui comme du monde, toute cette errance constitutive regarde davantage vers l'univers humain de la communication et de la culture, cf. Christian Sommer, "L'Origine déraisonnable

tão mais transgressora e perturbadora, quanto o vestuário se tornou um requisito social, definidor de um estatuto hierárquico. É um corpo actor e espectador que está na origem do pudor, pois olhar o corpo nu articula um visível com um invisível. A roupa constrói um muro entre o sujeito íntimo escondido e o seu *outro-eu* público visível, o carácter em transição. Vestir o corpo, cobri-lo, cria uma dualidade entre o *ser* e o *parecer*, o *real* e a *máscara*<sup>385</sup>, em oposição à *verdade* do corpo nu<sup>386</sup>. A nudez opõe-se à vaidade do superficial e das aparências, e, embora parecendo que o vestuário traz visibilidade, o corpo nu tem também visibilidade, não apenas enquanto objecto de desejo porquanto o corpo carnal, visível, veste, por sua vez, um corpo-espírito invisível que permanece enigma e abismo.

\*

Agarrar a nudez permite encetar diálogos viscerais com o corpo. A sociedade ocidental, sob o jugo de dogmas religiosos e preconceitos sociais, teve o corpo como invólucro da alma. Associado à moralidade e ao pudor – pela conotação ao sexo –, o nu, íntimo, torna-se público quando artístico, na senda da representação do corpo perfeito, conforme o *Kouros* ou *Afrodite*. A nudez masculina é temática provecta na arte, recorrente na estatuária da Grécia e Roma antigas mas, conforme já observámos<sup>387</sup>, a sua presença reflectia sobretudo ideais atléticos, bélicos e heróicos estéticos – como *Apolo Belvedere*, c. 300 a.C., de Leocarés [imagem 11]. Refira-se, porém, que, ao invés da arte grega, onde o guerreiro nu está associado a valor e valentia, indo nu ao *gymnasium* – espaço ao livre – e à *palaistra* – escola de *wrestling* –, as antigas sociedades etrusca e egípcia apresentam também o guerreiro quando derrotado, numa atitude de submissão, ocorrendo o nu na arte egípcia igualmente no trabalhador manual, sujeito a um senhor, o que denuncia equivalente condição de obediência.

---

du raisonnable – Merleau-Ponty, Foucault, Derrida, Habermas”, cap. II, in Étienne Bimbenet, *Après Merleau-Ponty – Études sur la fécondité d'une pensée*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 2011, p. 64. Ainda segundo Sommer, *c'est la même figure, d'entrelacement du naturel et le culturel, que donne à voir Lévi-Strauss dans «Les Structures élémentaires de la parenté»* [texto de 1967]. *L'acculturation du vivant humain se joue à même la sexualité* [in idem, p. 65]. *Procriação e aliança, pois que atende à natureza e ao cultural no que existe de hereditariedade e na escolha arbitrária do outro, enquanto parceiro*. Ou seja, conforme Lévi-Strauss, *c'est sur le terrain même de la vie sexuelle, de préférence à tout autre, que le passage entre les deux ordres peut et doit s'opérer*, in Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton de Gruyter, 2002, p. 14.

<sup>385</sup> A este propósito, a entrada *Nudité*, in AA VV, *Le Dictionnaire du Corps*, Direcção Michela Marzano, Paris, P.U.F., 2007, p. 660, refere, *la «Nudité» procède d'abord d'une dualité métaphysique: le schéma de la mise à nu renvoie à une dialectique de l'essentiel et de l'accidentel, de l'être et du paraître, voire de l'être et du néant*.

<sup>386</sup> *'Je suis, j'existe'. Je suis nu, je suis toujours nu sous mes vêtements – de même que mes pensées cachent mon être pensant*, in idem.

<sup>387</sup> Vejam-se também *imagens 9-12, 15 e 16*, in capítulo **C. I. 1. corpo – o todo território e o fragmento**.

Relativamente ainda à estatuária grega e representação do sexo, as dimensões acanhadas do órgão masculino procuravam favorecer a seriedade e sobriedade inerente ao atleta e guerreiro, não apresentando um sexo erecto, que seria tido como inapropriado à concentração exigida, do que se pode inferir de uma *dessexualidade* – imagens de sexo erecto surgem mormente na cerâmica e quando em representações de cenas de comédia, de sátiros ou de orgias dionisiacas onde a indulgência era permitida. O Helenismo, fusão da arte grega, expandida por Alexandre, com a persa, oriental, faz-se repercutir em Roma no século I a.C. quando esta saqueia e se apossa do espólio de Siracusa, colónia grega na Sicília. De redutora criatividade, Roma pouco produziu atribuindo aos corpos gregos cabeças de deuses romanos, continuando assim a transmitir o ideal grego de beleza cujo nu cessaria com a conversão ao Cristianismo que esse condenou associando-o ao paganismo.

O nu masculino teve forte presença diacrónica na escultura e pintura, como em *David e A criação de Adão*, de Michelangelo; *Patroclo*, de Jacques-Louis David; *Édipo e a Esfinge*, de Ingres; *Nu Académico*, de Gaudenzio Marconi [imagens 12-16] ou os nus de Géricault, já referidos<sup>388</sup>; a estatuária de Bernini, Canova ou Rodin [imagens 17-19]. Ocorrendo, no século XIX, em narrativas patrióticas e moralizantes, desprendidas de sexualidade, embora tenham o erotismo presente no corpo referente, conheceu significativa censura na história da fotografia e do cinema, onde foi frequente desde os seus primórdios.

No caso da fotografia, mais realista porque sem os retoques da pintura, o corpo nu masculino não agradou ao homem sendo tido como ameaçador da virilidade varonil – atentem-se em fotografias realistas naturalistas de Wilhelm von Gloeden, Wilhelm von Plüschow ou Thomas Eakins [imagens 20-24], nus que se inscrevem no erótico e onde se discerne mesmo um pendor homo-erótico. Após a II Grande Guerra, o nu erótico masculino caiu em esquecimento com as celebridades de Hollywood, como Rudolfo Valentino e Ramon Navarro<sup>389</sup> [imagens 25 e 26], e um novo Apolo, contemporâneo destes, representado por Anthony Sansone [Tony Sansone] (1905-1987) [imagem 27], ideal físico geracional a ser seguido<sup>390</sup>. Nos anos quarenta, Yul Brynner surge em foto de nu integral

---

<sup>388</sup> Vejam-se *imagens 13 e 14*, in idem.

<sup>389</sup> Nos anos vinte, Hollywood implanta o *Código Hays* que interdita a nudez íntegra, bem como que os actores assumissem a homossexualidade, normas que mais associaram a pose do nu ao registo erótico, favorecendo o semi-nu atlético e, simultaneamente, um nu integral ilegal que não deixa de ser produzido à margem.

<sup>390</sup> Em termos de ideal físico, note-se como o regime Nazi promovia a imagem do corpo ariano segundo o ideal atlético e guerreiro grego, conforme *Olympia*, documentário de apresentação dos Jogos Olímpicos de

[*imagens 31 e 32*], bem como outros actores tais que Charlton Heston e Burt Reynolds, embora ocultando os órgãos genitais [*imagens 33 e 34*] – nudez parcial preferida por largo tempo como uma forma de separar o nu erótico artístico do nu pornográfico –, pose de actores nos magazines que consideramos ocorrer sobretudo como propaganda ao cinema, procurado atrair público.

O nu, semi-nu, ou mesmo o corpo vestido masculino reclinado veio a ser avivado na publicidade de moda ou produtos de uso pessoal – onde é presentemente ainda explorado. Com as surpreendentes metamorfoses no século XX, a rápida difusão de tecnologias crescentes e profícua divulgação de imagens, e outros olhares sobre o corpo, assiste-se a um convite ao *voyeurismo* feminino depois de conquistadas liberdades de afirmação da libido. A imagem do corpo masculino reclinado é, assim, dirigida com uma dupla intenção – apelar ao olhar feminil, tendo como fim atrair para consumo, e avocar o público *gay* [*imagens 35-41*]. Outros diálogos contemporâneos, sociais ou artísticos, que se distanciam de tal cariz [*imagens 42 e 43*], vêm liberando o nu varonil desse estigma.

\*

Remontando às primeiras representações de nus femininos com finalidade estética da Antiguidade – não sendo a nudez norma na arte grega quando o corpo masculino surge ao lado do feminino –, somos confrontados com o binómio arte/religião pois as figuras representavam entidades mitológicas, particularmente Afrodite/Vénus<sup>391</sup>, que o indivíduo procurava igualar cultivando o corpo e as proporções. A Idade Média incrementou o estigma do nu pecaminoso, dado o delito de Eva e Adão e a penitência do corpo. Com as descobertas, as travessias marítimas e o conhecimento de *outro[s]*, bem como as cisões e reformas religiosas, o Renascimento retoma o nu excelso grego, eleito como ícone nas academias e indicador do belo. Deusas e deuses olímpicos, heróis e o feminino alegoria de qualidades e virtudes, multiplicam então o corpo nu em frescos e telas, até conhecerem censuras papais – conforme Paulo IV, em 1559, que ordenou se ocultassem os órgãos genitais, assim sendo várias esculturas amputadas e inúmeras telas repintadas recorrendo a

---

Berlim, 1936, realização de Leni Riefenstahl [*imagem 28*], e esculturas de Arno Breker, *O vencedor*, 1939, e Adolf Wamper, *Memorial para a cidade de Ahlen*, 1938 [*imagens 29 e 30*], artistas muito apreciados por Hitler.

<sup>391</sup> Vejam-se *imagens 62-68*, in capítulo **C. II. 1. pose e narrativa[s] – nudez e retórica**.

folhas de parreira<sup>392</sup>. A História da Arte apresenta um excesso de representação do nu feminino, associando a deusas e ninfas, as odaliscas e outras entidades imaginadas como pretexto narrativo para exibição do nu, forma ideal de arte. De igual modo, a pintura histórica, embora narrando episódios bélicos ou da vida aristocrata, viagens ou aventuras, vida ou morte, foi campo fértil à representação do nu feminino, pelo seu simbolismo, um corpo imaginário que, todavia, transporta e figura discursos políticos e sociais<sup>393</sup> que transcreveu ao longo dos séculos<sup>394</sup>.

Afectado pelas sucessivas pragas e epidemias, o indivíduo desperta para uma consciência de saúde e comportamento *higiénico* que foi ganhando grande dimensão científica no pensamento médico teórico desde finais de Setecentos – como os Atlas anatómicos atestam – evocando novas retomas do nu clássico e os seus ideais moral e estético. Fortemente contraditório na tensão entre o *ser* e o *parecer* – *falso* e *verdadeiro* eram expressões então usadas na pintura em termos de avaliação moral das imagens –, no século XIX o nu artístico feminino é tão propagado na pintura de salão oitocentista quanto o corpo feminil é ocultado no seu real quotidiano<sup>395</sup>. Nunca o recato feminino foi tão cultivado e nunca o corpo feminino nu foi tão apreciado, juguete entre o *real* e o *imaginário*. O nu conheceu várias tensões, mas quando sai da narrativa histórica e alegórica e se torna *nu* na pintura, algo está subjacente e justifica a representação desse nu.

O artista oitocentista vive na contigência entre a sua modernidade e a realidade. Com o corpo em crise de representação, surge *Olympia*, 1863, de Manet, corpo/pele/carne, sexo desocultado e rosto autêntico, breve seguida de *A origem do mundo*, 1866, de Courbet que desabridamente ostenta o sexo. Tudo quanto é moderno ousa, desafia os cânones. É, simultaneamente, com Baudelaire – *O pintor da vida moderna*, publicado em 1863 – que surge

---

<sup>392</sup> Para cisões e hiatos, ver capítulo **D. IV. 2. interdições e insurreições – hiatos de austeridade e marginalidade**.

<sup>393</sup> Evocando Kenneth Clark [Kenneth Clark, *The Nude – A Study in ideal Form*, Princeton, Princeton Press, 1972], Linda Nead diz, *Clark goes on to outline a number of inherent reasons for the ascendancy of the female nude: its formal composition, its expression of elementary notion of design and the force of male heterosexual desire. The assumptions of this text regarding physical, psychic, sexual and aesthetic norms are astounding but they are repeated with striking regularity in most mainstream texts on the subject*, in Lynda Nead, *Female Nude – Art, Obscenity and Sexuality*, London & New York, Routledge, 1997, p. 49.

<sup>394</sup> Veja-se Dominique de Font-Réaulx, “Photographing the Nude, the ambiguities of a genre”, in *Painting and Photography 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012, pp. 217-240 [foi consultada a tradução inglesa da publicação simultânea com o título original *Peinture & Photographie, Les enjeux d’une rencontre, 1839-1914*].

<sup>395</sup> Veja-se Peter Brooks, “Storied Bodies, or Nana at Last Unveiled”, in *Critical Inquiry*, Chicago, The University of Chicago Press, Vol. 16, No. 1, Autumn, 1989, pp. 1-32.

a prostituta enquanto elemento no corpo social. Este nu moderno, *naked*, que transitou vinculando conceitualmente associações reais, opõe-se ao clássico, *nude*, idealizado e inacessível. A mulher que se desnuda representa, assim, uma paradoxal dualidade, entre o agrado ao sexo masculino e a irreverência da mulher afoita que ousa mostrar o seu corpo.

Conforme vários estudiosos, é a reflexão estética que faz a distinção entre o *nu* e o *despido*, ou segundo Kenneth Clark, *nude* e *naked*. Clark não pretendeu referir-se ao corpo *com* ou *sem roupa*, o seu binómio assenta antes na associação do *nude* ao nu clássico e do *naked* ao nu contemporâneo, distinção que advém das transformações sociais urbanas em curso, descrevendo ambições e receios em que o clássico e o moderno se confrontam num processo causa/efeito circular. A nudez é uma forma de estar vestido, pois o corpo nu é um corpo vestido de arte. *Estar despido é estar privado de roupa*, Kenneth Clark<sup>396</sup> –, ou como diz John Berger, *o nu está condenado a nunca estar despido*<sup>397</sup>. O *naked* não é, assim, um corpo despido de arte, mas um corpo despido de arte clássica.

\*

O modelo nu é um corpo referência com permeável pregnância à imaginação e engenho do artista e às propriedades do *medium*. Escultura e pintura são surpreendidas pelo evento da fotografia<sup>398</sup>. Até então o ensino académico veiculava o modelo venusiano grego, mito fundador, e os artistas acorriam a Itália e Paris, centros artísticos por excelência, deparando com a prevalência de modelos dessas nacionalidades. Inscrever um corpo *nacional* nestes modelos exigia ao artista inventariar a sua memória pátria, mas no contexto fotográfico, que implica outra relação entre os intervenientes bem como as especificidades do *medium*, o nu apresenta-se mais transparente e mais autêntico.

---

<sup>396</sup> *The English language, with its elaborate generosity, distinguishes between the naked and the nude. To be naked is to be deprived of our clothes, and the word implies some of the embarrassment most of us feel in that condition. The word "nude", on the other hand, carries, in educated usage, no uncomfortable overtone. The vague image it projects into the mind is not of a huddled and defenseless body, but of a balanced, prosperous, and confident body: the body re-formed. In fact, the word was forced into our vocabulary by critics of the early eighteenth century to persuade the artless islanders that, in countries where painting and sculpture were practiced and valued as they should be, the naked human body was the central subject of art.* Clark, in idem, p. 3.

<sup>397</sup> *the nude is condemned to never being naked [...] She is not naked as she is. She is naked as the spectator sees her*, in John Berger, *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 2002, p. 48

<sup>398</sup> *compared to painting or drawing, the photographic image is seen to be an unmediated representation. [...] In the process of representation, the photograph is assumed to offer little interference with the truth of its subject. It is an automatized image. [...] If the object in question is the female body, then the photograph can be seen to afford the viewer direct Access to that body.* Nead, in *op. cit.*, p. 97



Tendo a fotografia iniciado o corpo nu em imagens de estudo do movimento<sup>399</sup>, embora o modelo nu masculino fosse muito desenhado academicamente, era o nu feminino que o artista mais praticava em resposta ao gosto comandatário. De igual modo, como verificámos nas reticências ao nu masculino fotográfico nos seus primórdios, o nu feminino foi preferido vindo a ser associado ao erótico provocador de desejo e moralmente reprovável, para o que contribuíram as suas poses. Acresce, porém, que, *medium* de maior divulgação – porque produção em série –, a fotografia não era exclusividade das elites, o que também contribuiu para esta conotação duvidosa.

O nu fotográfico, de mais rápida realização e formato de pequenas dimensões, breve serviu a pintura e as academias<sup>400</sup>. Os primeiros nus foram sóbrios, na pose e *décor*, mas cedo foram requisitados pela pose academista quanto pelo erotismo, porquanto o nu erótico aparece logo nos primeiros daguerreótipos, sendo divulgado junto com a difusão do *medium* e a vontade dos seus inventores de tornarem a imagem pública, e mais divulgados com o surgimento da *carte postale*. Entre 1840 e 1860, realizaram-se, sobretudo em Paris, cerca de cinco mil daguerreótipos de carácter erótico<sup>401</sup> [*imagens 46-51*] – vindo com a evolução e reflexão sobre a técnica a tornarem-se imagens mais elaboradas e já no domínio artístico [*imagens 52-56*]<sup>402</sup>, sendo a barreira entre o erótico e pornográfico muito discutível – o que para uns é pornográfico para outros é sensual. O pornográfico é paradoxal em termos de visibilidade. Por um lado, assenta no explícito e na visibilidade máxima; por outro, é uma economia do visível pois as imagens não circulam permissiva e livremente, mas transgridem a fronteira do lícito para o marginal. A imagem torna-se pornografia, quando sai da esfera do privado tornando-se sexo visível<sup>403</sup> e, sobretudo, incidindo numa maior exploração do corpo feminino.

---

<sup>399</sup> Vejam-se *imagens 35-40* in capítulo **C. II. 1. pose e narrativa[s] – nudez e retórica** – estudos que serviram de mote a Chuck Close [*imagens 44 e 45*]. Veja-se também catálogo de exposição february 28-mars 29, Colin Westerback, *Chuck Close: Nudes 1967-2014*, New York, Pace Gallery, 2014.

<sup>400</sup> Eugène Delacroix foi um dos primeiros adeptos realizando trabalhos em conjunto com Eugène Durieu, mas outros como Munch e Bonnard fotografavam eles mesmos os seus modelos para trabalho de pintura posterior.

<sup>401</sup> *Entre 1840 et 1860 furent réalisés, principalement à Paris, quelque 5 000 daguerréotypes à caractère érotique. Environ 1 200 exemplaires sont conservés, dont 700 sont connus dans le monde entier, cf. Michael Koetzle, Les daguerréotypes, les premiers nus photographiques*, in AA VV, *1000 Nudes – A History of Erotic Photography from 1839-1939*, London, Taschen, 2012, p. 48.

<sup>402</sup> Atente-se, particularmente, em *Cinco nus cut-out*, c.1930, de Frantisek Drtikol [*imagem 55*], entre o nu e estudos do corpo; e, no período que seguiria a II Grande Guerra, em *Difamação do carácter*, 1953, de Heinz Hajek-Halke [*imagem 56*], cujo título diz de um novo olhar sobre o corpo nu.

<sup>403</sup> Conforme o Williams Committee (1979), parágrafo 7. 6., *Pornography crosses the line between the private and the public since it makes available in the form, for instance, of a photograph, some sexual act of a private kind and makes it*



Cotejando o nu masculino com o feminino, é fácil verificar que o masculino, embora apreciado desde a Antiguidade<sup>404</sup>, não teve, sobretudo, igual relevo no imaginário, bastando compararmos a indiscrição produzida pela fotografia de Burt Reynolds [imagem 34] face ao furor desencadeado por Marilyn Monroe para o primeiro número de *playboy*, 1953 [imagem 57]<sup>405</sup>. Embora duas décadas as separem, a primeira grande exposição de nu masculino, em Nova York, *Marcuse Pfeifer Gallery*, 1978 – seis anos após a foto de Burt Reynolds – revela-se um fracasso<sup>406</sup> e a fotografia de Reynolds é mera curiosidade enquanto a fotografia de Marilyn é ainda venerada. Parte da componente académica entre os séculos XVII e XIX, onde os alunos tomavam a estatuária antiga, desenhos, gravuras e o modelo ao vivo – modelo essencialmente varonil até ao século XX, dados os estigmas sociais, mas também porque o masculino era o arquétipo, e porventura porque reflectia uma representação narcísica do artista em cuja imagem revia o seu *eu* ideal –, constatámos que o nu viril não conhece igual atenção que o feminino em exposições públicas, pelo menos não uma exposição aceite com equitativa naturalidade e menos ainda similar assiduidade.

Procurando colmatar esta lacuna, o *Leopold Museum* de Viena levou a cabo – entre 19 Outubro 2012 e 4 Março 2013 – a exposição *Nackte Männer von 1800 bis heute*, focada em imagens a partir de 1800, mas com referências a representações desde o Antigo Egipto, Grécia e Renascença, debruçando-se sobre o *ideal* masculino, conceitos de corpo e do *belo*, e as orientações subscritas pelas academias, ateliers e salões<sup>407</sup>. Igual retrospectiva promoveu o Museu d’Orsay, Paris, entre 24 de Setembro 2013 e 12 Janeiro 2014, com a exposição

---

*available for a voyeuristic interest: since it is itself a public thing, a picture book or a film show, it represents already the projection into public of the private world – private, that is to say, to its participants – of sexual activity, cit por Nead, in idem, p. 100*

<sup>404</sup> A herança da Antiguidade é ainda subscrita por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), esteta alemão do século XVIII, que considerava residir o ideal de *belo* da estatuária grega apenas no nu masculino, misto de perfeita anatomia e valores heróicos nobres – *exemplum virtutis* –, modelo neo-platónico do *belo* e do *bom*. Enfatizado em Oitocentos, com a urgência de exemplos patrióticos viris, conhecendo uma crise de masculinidade em Novecentos, com os movimentos sufragistas, o nu masculino continua objecto de admiração. Passadas as décadas do século XX que abrangeram as Grandes Guerras, enaltecendo o corpo masculino atlético ao serviço das ideologias, alegoria da resistência, coragem e valentia, o culto do corpo hoje, através da actividade física, nomeadamente o culturismo, apresenta-se como o herdeiro potencial dessa tradição atlética e do corpo obra de arte adjuvado pela tatuagem.

<sup>405</sup> A fotografia de Marilyn não foi produzida expressamente para a revista *Playboy*, tratando-se de foto de calendário, cedida por John Baumgarth Co, Melrose Park, Illinois.

<sup>406</sup> Veja-se foto de catálogo de exposição *The Male Nude: A Survey in Photography* [13th June-28th July 1978], New York, Marcuse Pfeifer Gallery [imagem 58].

<sup>407</sup> Para imagens e mais informação, veja-se *Nackte Männer von 1800 bis heute* [19 Oktober 2012-28 Jänner 2013], Leopold Museum, Viena, Leopold Museum, página oficial com tradução em inglês in [www.leopoldmuseum.org](http://www.leopoldmuseum.org).

*Masculin / Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours.*<sup>408</sup> Ambas as exposições procuram apresentar e reflectir sociológica e filosoficamente a nudez masculina na arte. No que respeita o nu feminino existem duas outras categorias, os modelos que se tornaram ícones da fotografia, como Marilyn, e as desconhecidas, dividindo-se as imagens em *eróticas* – em que se enquadram fotógrafos contemporâneos como Helmut Newton ou Betina Rheims, Man Ray ou André Kertész com a colagem, e o quase abstraccionismo de Ralph Gibson – ou as tidas como *pornográficas*, conforme alguns trabalhos de Thomas Ruff ou Larry Sultan [*imagens 59 e 60*].

\*

A figura despida é ainda muito perturbadora quaisquer sejam as sociedades, suas culturas ou as faixas etárias. Mas poderemos considerar essas imagens pornográficas? E classificá-las como um nu numa *pose sem pose*? É o nu de Courbet [*imagem 61*] pornográfico, uma *pose sem pose*? Courbet cria um novo *topos*, realista, de figuração e materialidade do corpo. E os nus de Sultan, são pornográficos? Partindo dos lares da classe média americana, dos quais teve conhecimento serem por vezes alugados para filmagens de filmes para adultos, Sultan mostra como a fotografia pode criar uma ilusão de fantasia e usa as imagens para desmontar essas ficções<sup>409</sup>. Se atentarmos ainda em Segal, *Rapariga adormecida no sofá*, 1985 [*imagem 62*], as roupas arrastam pelo chão e a pose lasciva habita um corpo, privado e íntimo, mas, embora o erotismo cenográfico e a explanação da nudez e dos genitais, o corpo está em diálogo com o seu *eu*, envolto e abrigado no seu silêncio. Logo, estas imagens, que se querem de desejo, comportam uma mensagem, têm uma narrativa, uma diegese intencionada<sup>410</sup>. Há imagens que reivindicam a sua introspecção, em que a aderência do espectador – pela intimidade ou pela estranheza – se torna cúmplice do corpo que, embora exposto, se ausenta de *convite*<sup>411</sup>.

---

<sup>408</sup> Para filme vídeo e mais informação, veja-se *Masculin / Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours* [24 septembre 2013-12 janvier 2014], Paris, Musée d'Orsay, página oficial in [www.musee-orsay.fr](http://www.musee-orsay.fr).

<sup>409</sup> Conforme *The Valley*, de Larry Sultan, registos fotográficos entre 1999 e 2003, que diz da solidão da cena porno, da qual recolhemos *imagem 54*.

<sup>410</sup> *Both artists and pornographers deal in fictional worlds, but the imaginative creations of artists offer us a way of perceiving and understanding the reality we actually live in. Pornographers, by contrast, simply seek to refashion reality as the compliant object of our desires and fantasies*, in Roger Scruton, *Beauty – a very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 104.

<sup>411</sup> Veja-se também Vanessa Beecroft, *VB. 45. 107dr*, 2001 [*imagem 63*], em que o nu grupal se caracteriza pelo isolamento de cada *eu*, introspectivo, ainda que acareando o *outro* e de forte conotação com o mundo da moda.

A autoridade das convenções sobre o corpo adveio da tradição que se construiu em arte na pintura ocidental, pressupondo um espectador masculino, tendo-se formado no espírito uma imagem da mulher corpo-espectáculo<sup>412</sup> – objecto ou abstracção – arrolada com o individualismo, donde o sujeito que pinta para *essoutro* que compra, um *eu* que se mostra ao *outro* que observa, num misto, ou não, de coincidências e cruzamentos de posicionamentos e olhares. A pintura a óleo de Seiscentos a mil e Novecentos disse do modo de ver o mundo estreitamente ligado às classes dominantes, e estas por sua vez ligadas ao capital e à propriedade, sendo muitas telas, pela riqueza dos acessórios e adereços e o luxo dos ambientes/cenário que adjuvam o corpo, reflexo do mundo material.

Este espectador é o destinatário ao qual a imagem se dirige e para o qual toda a narrativa foi construída apelando à sua sexualidade, em que o olhar feminino atravessa o território da tela dirigindo-se ao homem que imagina estar a olhá-la, ao qual oferece a sua feminilidade<sup>413</sup>. A frontalidade do olhar apresenta-se como uma apetência da pintura do imaginário sexual e erótico europeu pós-renascentista, pois o destinatário, verdadeiro protagonista, é o espectador-proprietário, tendência que se manteria academicamente até ao século XIX<sup>414</sup>, crendo-se o espectador íntimo da modelo. Em *Ways of Seeing*, Berger atenta na pintura europeia, considerando que as noções de *nude* e *naked* são construções masculinas sobre a mulher, no Passado como no Presente, que se reflectem na estética feminista entrosando-se no olhar do espectador e pressupondo intenções do artista. Berger considera, também, que, no nu típico europeu, o principal protagonista nunca está retratado e que este é o espectador<sup>415</sup>, presumidamente masculino que, acrescentamos, se encontra *vestido*.

---

<sup>412</sup> *When the tradition of painting became more secular, other themes also offered the opportunity of painting nudes. But in them all there remains the implication that the subject (a woman) is aware of being seen by a spectator. She is not naked as she is. She is naked as the spectator sees her.* Berger, in *op. cit.*, p. 43-44.

<sup>413</sup> Veja-se *Nell Gwyn como Vénus*, 1668, de Peter Lely [*imagem 64*], encomendada secretamente para Charles II. A tela passa por uma representação de *Vénus e Cupido*, sendo na verdade Nell Gwyn, amante do rei. O modelo, nu, olha o espectador, que a observa, numa expressão que não traduz a sua vontade e sentimentos mas é símbolo da sua submissão aos desejos do amante, seu senhor e proprietário da tela.

<sup>414</sup> Berger vai mais longe dizendo *If you buy a painting you buy also the look of the thing it represents. This analogy between 'possessing' and the way of seeing is incorporated in oil painting*, in p. 77, ou citando Lévi-Strauss *It is this avid and ambitious desire to take possession of the object for the benefit of the owner or even of the spectator which seems to me to constitute one of the outstandingly original features of the art of Western civilization*, Berger, in *idem*, p. 78.

<sup>415</sup> *the principal protagonist is never painted. He is the spectator in front of the picture and he is presumed to be a man. [...] Women are there to feed an appetite, not to have any of their own*, in *ibidem*, pp. 46 e 54. Neste sentido, dizem Richard Howells e Joaquim Negreiros: *Indeed, the presence of the presumed male viewer (who still has his clothes on) is the whole reason why the woman in the picture is naked in the first place. The woman, on the other hand, is not depicted because of her own sexuality. Indeed, she is not supposed to be a sexual person herself. [...] The naked woman is designed to flatter the man. The man, meanwhile, is not only the ideal spectator of the painting; he is probably also its owner. Again, this 'unequal relationship' is not limited to the visual arts. It is, rather, a relationship that is* [e os autores concluem citando Berger] *"deeply embedded*

Todavia, no caso da mulher oriunda de culturas não ocidentais, particularmente na nativa mais liberta na sua sexualidade, e tão activa quanto o homem, a nudez não surge como submissão, ainda que a sua nudez possa ser intencionalmente apelativa. Existem, ainda, telas de mulheres amadas pelo pintor, onde é perceptível a cumplicidade entre modelo e artista, perante as quais o espectador inevitavelmente se sente um estranho ao invés do destinatário [*imagens 65 e 66*]<sup>416</sup>. São telas em que a expressão do modelo reflecte a sua vontade, narrativas muito diferentes das do modelo absorta, passiva, em desafio ou convite. Mesmo quando o olhar é dirigido, há a clara percepção de que o receptor é o artista e só ele, ainda que o lugar do espectador coincida com o do artista.

É pertinente questionarmo-nos quanto o nu está presente nas paredes de museus e galerias, bem como nas Academias e ateliers de arte, em igual proporção em que o nu se ausenta no quotidiano de todos os tempos. Tão mais relevante se nos impõe ponderar quanto o nu artístico é sobremaneira feminino, em atitude passiva, dis/exposto ao olhar desse espectador predominantemente masculino. A nudez feminina em espaços públicos é atractiva mas intimidante. Mas por ser consentida, inclusive legalmente – dado o espaço público – torna-se motor de curiosidade.

\*

Muito indica que os nossos gostos resultam de aprendizagens éticas que nos transmitiram valores religiosos e morais, privilegiando estes aos ensinamentos científicos que, por sua vez, menosprezam a religiosidade em favor da pesquisa objectiva, podendo as práticas religiosas ser precursoras de atitudes intolerantes resultantes de interacções químicas cerebrais que, consideramos, ocorrem em consequência do rigor ou temor e determinam como observamos, aceitamos e nos sentimos, traduzindo-se a ética e os valores em emoções, impulsos e comportamentos do sujeito, que se reflectem nas relações sociais. Deste modo, a neuroética cruza-se com a neurofisiologia. Ancorando-se na neurofisiologia, o princípio do prazer e do bem-estar – compensação, satisfação e felicidade –, num indivíduo consciente de quanto este contribui para a sua qualidade de vida, que robustece a saúde física e mental, pode erguer um sistema de moralidade assente na ciência e que reprovava o erotismo.

---

*in our culture*” [cf. ibidem, p. 63], in Richard Howells, & Joaquim Negreiros, *Visual Cultural*, Cambridge, Polity Press, 2013, p. 97

<sup>416</sup> Vejam-se *Danae*, 1635-37, de Rembrandt van Rijn, modelo que é a sua mulher, ou *Nu reclinado*, 1917, de Amedeo Modigliani, retrato de Jeane Hebuterne.

No domínio da palavra – porque a palavra e a imagem não vivem dissociadas –, as palavras que vernaculamente se consideram ser *mal usadas*, alegando que não se podem empregar na literatura, porque obscenas ou vulgares, elas são imprescindíveis pois não se podem usar palavras científicas no literário<sup>417</sup>. Pretendemos dizer, neste sentido, que a escrita erótica pede palavras eróticas, ainda que, para alguns, esta seja o vernáculo dos sem oratória. Visualmente, a imagem chama o olhar. E as imagens tornam-se insatisfatórias pois, dado o seu poder atractivo, pedem sempre por mais imagens. Os signos da sociedade em que vivemos – de tão atractivos e pela sua opacidade simbólica – acabam esvaziando a imagem. Mas, porque o desejo é nómada, a imagem erótica prolifera pelo desejo de *outro* que desperta, um *outro* que não quer o objecto mas sim fruir dele ao olhar, daí decorrendo o potencial da pornografia, fácil porque pede apenas um espectador passivo, *voyeur*<sup>418</sup>. Perdida a inocência da nudez primitiva, o corpo expia a condenação pelo pecado original que obrigava a esconder a nudez, um corpo tendente ao pecado.

Desde o realismo de Courbet e *Olympia*, o nu imaginário erótico não cessou, continuando controverso e provocador e do desgosto de muitas instâncias públicas, onde, mais do que o *gosto*, desafia políticas de género, orientação sexual e racial. O herói contemporâneo é um anti-herói e a heroína não é mais a imagem romanceada mas uma mulher. O nu não perdeu as suas utopias, conforme observámos a moda e magazines indicam que o nu apenas mudou em ajuste com as condicionalidades da vida actual e o que esta oferece de *real* e promove de imaginário, assim originando novas retóricas de acordo com a sua representação mental<sup>419</sup>. O erotismo não se ausentou, apenas virou a sua bússola tendo como referente a modernização da sociedade.

---

<sup>417</sup> *Words are aspects of a much wider communicative context, most of which is not verbal at all. Yet words also have a nature peculiarly their own. And when discussing them as modes of action, we must consider both their nature as words in themselves and the nature they get from the nonverbal scenes that support their acts*, cf. Kenneth Bourke, *The Philosophy of Literary Form: Studies in symbolic action*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1967, p. xvii.

<sup>418</sup> *The potential harm of pornography is thus seen to lie in the photographic image. [...] photography is imbued with an ideology of realism; it is regarded as a transparent medium, offering more or less direct access to its image. Within Platonic terms, the visual image is less removed from corrupt reality (and therefore is more debased) than the written word which is regarded as a medium of imagination and self-expression. Within its current definition, therefore, pornography is a category of visual representation and, more specifically, of photographic imagery*, Nead, in *op. cit.*, p. 97.

<sup>419</sup> *According to Aylwin* [Susan Aylwin, “Imagery and affect: Big questions, little answers”, in AA VV, *Imagery: Current Developments*, Edição de Peter Hampson, David Marks & John Richardson, London & New York, Routledge, International Library of Psychology, 1990, pp. 247-267], *adults can use three different, although interconnected forms of mental representation: verbal representation, or inner speech; visual imagery, or “pictures in the mind’s eye”; and enactive imagery, a kind of imagined action or role play*, cf. Cees Goossens, “Visual Persuasion: Mental Imagery Processing and Emotional Experiences”, in AA VV, *Persuasive Imagery – A Consumer Response Perspective*, Edição de Linda Scott & Rajeev Batra, London & New York, Routledge, 2011, cap. 7, p. 129.

*Mimesis* do belo, o corpo nu desperta desejo<sup>420</sup> envolvendo o espectador física e psicologicamente através da componente erótica que desafia e questiona as regras e acorda desejos, fantasias, fruções ou activa angústias e opressões – *O erotismo é considerado como um dos mais importantes protagonistas da História da Arte ocidental*.<sup>421</sup> A pose desvela tensões entre o erótico inato, não intencional, e o intencionado erótico em convite explícito. Cada representação do corpo nu é mais do que uma forma ideal pois que é um indicador de como cada tempo e cada sociedade consentiam essa representação<sup>422</sup>, de como o nu era visto e aceite entre o recato e o despudor, de como era *negociado*.

\*

O corpo nu tem inscrita a sua história, a história da imaginação e do desejo, do corpo ideal e do corpo real na História social dos papéis masculino e feminino que inclui entre a submissão e a irreverência, o passional e o erótico – o nu moderno europeu, por exemplo, era um nu urbano, à excepção do exótico proveniente do orientalismo – segundo Ingres, Renoir ou Matisse [*imagens 67-70*] – resultante das viagens ou colonialismo – e do étnico – conforme Gauguin [*imagem 71*] – atesta como a narrativa erótica e sensual, transversal e entrosa-se nas diegeses histórica, mitológica e da vida moderna, desimportada do contexto espacio-temporal quaisquer sejam os padrões de corpo ideal, porquanto – e relembramos Bataille – o erotismo *est l'approbation de la vie jusque dans la mort [...] bien que l'activité érotique soit d'abord une exubérance de la vie, l'objet de cette recherche psychologique n'est pas étranger à la mort*<sup>423</sup>.

---

<sup>420</sup> *En principe, un homme peut aussi bien être l'objet du désir d'une femme, qu'une femme être l'objet du désir d'un homme. Cependant la démarche initiale de la vie sexuelle est le plus souvent la recherche d'une femme par un homme. Les hommes ayant l'initiative, les femmes ont le pouvoir de provoquer le désir des hommes.* Bataille, *op. cit.*, p. 144.

<sup>421</sup> conforme conceito geral defendido por Alice Mahon, in Alice Mahon, *Eroticism & Art*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

<sup>422</sup> *Entre memória e história: a problemática dos lugares* é o capítulo que abre o primeiro volume de *Les Lieux de Mémoire*, de Pierre Nora [Pierre Nora, *Les Lieux de Mémoire*, Vols 1-3, Paris, Quarto Gallimard, 1997], escritos entre 1984-1992 e publicados originalmente em sete volumes, título que desde logo indica a sua importância para o património cultural porquanto os lugares permitem fazer uma nova história segundo a memória. Tomando como objecto de reflexão, o esvaimento da memória histórica francesa, e tendo como referência o Presente, Nora ruma aos lugares, sejam eles museus, momentos ou outras referências culturais do povo e civilização francesas. Há que atender ao facto de Nora se referir a uma França vítima de duas Grandes Guerras e da causalidade da sua identidade abalada, urgindo assim partir em busca dos lugares dessa identidade, onde ela pulsou, mas o seu trabalho permite-nos uma reflexão sobre as demais culturas ocidentais segundo o seu exemplo e escrever uma *história da história*, conforme o próprio, segundo os *Lugares onde a memória se cristaliza e refugia*, cf. Pierre Nora, “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, in Projeto História, nº 10, Dezembro de 1993, p. 7.

<sup>423</sup> Bataille, in idem, p. 17.



A *formulação* de Bataille (1897-1962) assenta no paradoxo. Por um lado, o erotismo é uma forma particular da actividade sexual de reprodução<sup>424</sup>, opondo-se esta, como o próprio diz, ao erotismo que se define pela independência do prazer<sup>425</sup>, porém, por outro lado, sendo a reprodução intimidade, esta tem na sua base o erotismo<sup>426</sup>. Novo paradoxo ocorre no parceiro erótico enquanto garante da continuidade do *eu* solitário descontínuo. Ou seja, na fusão dos corpos, física ou fantasiada, um completa-se no outro – amor, vida e morte num mesmo tempo, porém Bataille considera também que a morte mete em jogo essa continuidade – *Entre un 'être' ou un autre il y a un abîme, il y a une discontinuité. [...] Si vous mourez, ce n'est pas moi qui meurs.*<sup>427</sup> Esta descontinuidade valida-se no facto de que corpos ou objectos não aparecem da mesma forma ao olhar do outro.

Ernest Mach (1838-1916), empirocriticista, defendeu que nada é admissível quando não é possível ser verificado empiricamente, podendo os objectos, corpos ou fenómenos, primordialmente neutrais, ser interpretados indiferentemente como *sensações* ou *coisas*, em cuja interpretação interferem mente e corpo e em que a *mente* e o *corpo* reenviam para duas interpretações desse objecto neutral – uma teoria que a epistemologia anglófona do século XX viria a denominar *mind-body problem*. Segundo Mach, o objecto, não sendo corporal nem espiritual, pode ser interpretado como um ou como outro.

Posteriormente, Edmund Husserl (1859-1938) – a quem se atribui a fenomenologia como corrente filosófica, assente na descrição rigorosa de um retorno às *coisas* tal qual são e as modalidades em que se fazem aparecer – centra-se no *acto de consciência* como objecto primeiro, não distinguindo *corporal* de *espiritual*. Husserl considera o acto de visão orientado sobre o objecto e como este actua na consciência através da percepção e lógica puras e não da visão especulativa, sendo o corpo, como os demais, um objecto de visão, ainda que não

---

<sup>424</sup> *L'activité sexuelle de reproduction est commune aux animaux sexués et aux hommes, mais apparemment les hommes seuls ont fait de leur activité sexuelle une activité érotique, [...] une recherche psychologique indépendante de la fin naturelle donnée dans la reproduction*, in ibidem.

<sup>425</sup> *La reproduction s'oppose à l'érotisme. L'érotisme se définit par l'indépendance de la jouissance érotique et de la reproduction comme fin*. in ibidem, p. 18. Quando Bataille fala de reprodução, refere a individualidade dos seres na sua descontinuidade – *La reproduction met en jeu des êtres 'discontinus'*. in ibidem, p. 19.

<sup>426</sup> *J'ai dit que la reproduction s'opposait à l'érotisme, mais s'il est vrai que l'érotisme se définit par l'indépendance de la jouissance érotique et de la reproduction comme fin, le sens fondamentale de la reproduction n'en est pas moins que la clé de l'érotisme*. in ibidem, p. 18.

<sup>427</sup> E acrescenta, *Nous essayons de communiquer, mais nulle communication entre nous ne pourra supprimer une différence première. Nous sommes, vous et moi, des êtres discontinus. [...] pour nous qui sommes des êtres discontinus, la mort a le sens de la discontinuité des êtres. Mais elle met en jeu leur continuité, c'est-à-dire qu'elle est intimement liée à la mort*. in ibidem, p. 19.

se debruce concretamente sobre o corpo na sua obra primeira sobre a fenomenologia<sup>428</sup>. A consciência é, porém, corpórea pois transporta em si mesma a o sentido de corporeidade do sujeito – uma *encarnação* da consciência –, sendo o objecto de visão habitante dessa consciência. Mediação entre o sujeito e o objecto, o *eu* e o *outro*, a fenomenologia é uma atitude de reflexão sobre o corpo – corpo subjectivado – que se apresenta ao sujeito, sendo este que busca o sentido do que observa.

Os anos oitenta do século XX conheceram um retorno husserliano, ou importação deste numa concepção pós-heideggeriana<sup>429</sup>, mas entretantes, com Merleau-Ponty (1908-1961) surgira uma nova filosofia que deu ao corpo o seu espaço, lugar e direito. O que sabemos do mundo encontra-se nos fenómenos da consciência, objectos que habitam na mente e se designam por uma palavra que representa a sua essência. Método do pensar, para Merleau-Ponty, a *fenomenologia* é o *descrever e não o explicar ou analisar*<sup>430</sup>, explicitar sem o suporte científico ou a fragmentação inerente à análise, mas o que o indivíduo experiencia no mundo, liberto de qualquer conhecimento anterior. A fenomenologia assenta, assim, nas *essências*, sendo estas o meio. Merleau-Ponty considera conteúdo e forma indissociáveis, pois que, para existir, dependem-se mutuamente. Assim são a obra e o sujeito que observa, resultando desta complementaridade a unidade e corporeidade. O *eu* no mundo original, ausente de História e Ciência. Enquanto a Ciência observa e explica, a experiência constrói o *eu* nas suas vivências próprias e singulares fora do domínio do saber canónico. Anterior ao *eu*, o Universo fornece-nos as fontes das nossas percepções, emoções e considerações. Reflectir é, pois, um acto que se pretende autónomo, liberto das ascendências de outrem.

Deste modo, ponderamos a reflexão como um acto criativo, e porque sucede é um acontecimento, e pois que se expressa é criação. Fórm[ul]a pura e pueril onde o sujeito se inscreve é no mundo e com o *outro* que o *eu* se reconhece<sup>431</sup>, e nele somos e nos tornamos.

---

<sup>428</sup> Cf. *Logische Untersuchungen. Zweite Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis* (1900-1901) [foi consultada a versão francesa, Edmund Husserl, *Recherches Logiques*, Paris, P.U.F., 2003]. O corpo aparece referido apenas a partir de 1907, com *Ding und Raum: Vorlesungen 1907* [foi consultada a versão francesa Edmund Husserl, *Chose et Espace, Leçons de 1907*, Paris, P.U.F., 1989].

<sup>429</sup> Conforme Heidegger (1889-1976) – *Sein und Zeit* (1927) –, e o *ser no mundo*, corpo-carne e não apenas corpo físico que ocupa um espaço, assim avançando para uma *fenomenologia carnal*. [foi consultada a versão francesa Martin Heidegger, *L'Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1990].

<sup>430</sup> Merleau-Ponty, in *op. cit.*, p. 2

<sup>431</sup> Uma antiga história chinesa narra que um indivíduo vivia no cimo de uma montanha e, um dia, alguém bate à porta. Perguntando, do interior, “*quem é?*”, e obtendo como resposta “*sou eu*”, o sujeito não abre a porta. Apenas quando o indivíduo na rua responde “*és tu*”, ele a abre. Diz esta história da comunicação eu/tu, da urgência de haver um *outro* onde o *eu* se reconhece.



Conhecer não é restringir-mo-nos ao que percebemos mas procurar uma *transcendência em direcção ao mundo*, descobrindo-o sucessivamente, é um despertar para, sem preconceitos e preceitos pré-concebidos, procurando distanciar-nos quanto baste dos olhares consumados. Olhar o mundo é destapar e perceber, resgatar das trevas, coligar sujeito e objecto, pelo que, a comunicabilidade das redes sociais – partilha e a privacidade –, o armazenamento de dados e informação em nuvens não identificadas, nos tornam psicológica e cognitivamente mais hábeis no nosso mapeamento face ao desconhecido e o inominável. Ser, continuamente nómada e incipiente. Viajante universal, o indivíduo da pós-modernidade é um nómada, permanente aprendiz<sup>432</sup>. Assim, desponta o espanto.

Conciliando o discurso moderno da consciência e tradição reflexiva, síntese do empírico e do transcendente, Merleau-Ponty pensa o corpo como assunto próprio, uma *fenomenologia do corpo* que procura o diálogo entre a filosofia e as ciências humanas<sup>433</sup>. Entre a visão exterior da Ciência e a interior da reflexão, realista e idealista, factual e imaginosa, *il semble impossible de renoncer à aucune des deux perspectives*, Merleau-Ponty<sup>434</sup>. O corpo é, em sua verdade, subjectivo quaisquer sejam as fenomenologias pois não é *uma coisa*. Mesmo quando *assunto*, o corpo, inerente à pessoa, na sua exterioridade e materialidade, é antes do mais *sujeito* que se inscreve nos registos da presença e da visibilidade e que através do seu corpo chega ao[s] *outro[s]*. Agregado de carne, pele, alma, pensamento, emoção, desejo, identidade, o corpo é uma colação com o *outro*, que precisa deste *eu* cuja fronteira é a pele. Um corpo nu é um corpo vestido de pele [*imagem 72*]<sup>435</sup> e de história. Fácil é, assim, o *nu* transgredir os padrões à margem dos academismos e das regras, com maior ou menor permissividade.

---

<sup>432</sup> Em *A dúvida de Cézanne*, 1945, Merleau-Ponty defende ser Cézanne um pintor que exercita a sua própria fenomenologia e que rompe o estigma de que “vivemos no meio de objectos construídos pelos homens, entre utensílios, em casas, em ruas, em cidades e durante a maior parte do tempo apenas os vemos através das acções humanas nas quais eles podem ser os modos de aplicação” tendo tal como incontornável. in Maurice Merleau-Ponty, “A dúvida de Cézanne, 4”, in *Cadernos de Filosofia, Ideias e Comunicação*, 1994.

<sup>433</sup> Conforme Étienne Bimbenet, *il serait l'un des derniers à avoir cru que la philosophie expérimentale, la linguistique ou l'ethnologie pouvaient être enrôlées sans dommage dans l'oeuvre de la réflexion; il aurait tenté jusqu'au bout, déployant pour ce faire des trésors d'invention spéculative, l'intégration des sous-basements corporel, affectif, moteur, social ou historique de la vie humaine dans l'ordre philosophique du sens*, Bimbenet, in *op. cit.*, Avant-propos, p. 10.

Esta *réflexion de niveau mixte* [cf. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990, p. 331], *l'essentiel de cette pensée vient après elle, et nous concerne intimement* [Bimbenet, in *idem*] *la tentative de penser de manière plus conciliante le point de vue extérieur de la science et le point de vue intérieur de la réflexion*, [Bimbenet, in *ibidem*, p. 11].

<sup>434</sup> Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Parcours deux – 1951-1961*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 12.

A este propósito recordamos ainda Merleau-Ponty, *c'est le développement immanent [des notions scientifiques] qui fait éclater les méthodes anciennes*, cf. Bimbenet, in *ibidem*, e sobretudo Merleau-Ponty citando Pascal, *Par l'espace, l'Univers me comprend et m'engloutit comme un point; par la pensée, j'le comprends*, cit por Bimbenet, in *ibidem*.

<sup>435</sup> Close toma a pose, recorrente na pintura e na História da Arte desde há séculos, como assunto e processo usando várias técnicas – algumas delas provenientes da pintura clássica – e pensando o corpo segundo uma perspectiva classicista.

Com *Antropometrias* – conforme *performance* de 9 de Março de 1960, Paris – [imagem 73], Yves Klein celebra uma nova era, *antropométrica*<sup>436</sup>. Klein, indagador no terreno da *performance* e do *happening*, metrifica o imaterial nos modelos nus envoltos em tinta azul, ao som de uma sinfonia monótona, perante uma assistência ávida de novidade. A pintura é aí rasto do corpo, da superfície do corpo, mas impõe a distância – os modelos estavam apenas à disposição da teatralização pictórica da pintura sem poderem ser tocados –, o espectador não *entra* fisicamente, assiste, confrontando a monotonia do som e a monocromia do espaço com a dinâmica do corpo não estável. As representações do corpo nu tornaram-se tão mais variadas quanto os novos *media* – vídeo, instalação, *happening* e *performance* – permitem experiências inovadoras, pensar o corpo simbólico imaginado e pensar o olhar<sup>437</sup>.

Em termos gerais, o simbolismo, inerente ao ser humano<sup>438</sup>, é menor que a realidade, substitui-a quando esta não é satisfatória. Considerando que o símbolo é mais real que a realidade, que todo o real é simbólico, Marcel Mauss<sup>439</sup> – *plus réel que le réel, le symbolisme* – defende que o simbolismo saiu da esfera venerável do sagrado e religioso estando presente no quotidiano dos indivíduos e da sociedade, sendo toda a associação valorosa para a vivência social – as *coisas* não existem sem o simbolismo que as reveste<sup>440</sup>. O desejo é a busca – pois conforme Lacan, que como Lévi-Strauss procurou substituir o religioso pelo simbólico<sup>441</sup>, *o real é o impossível que não cessa de se inscrever*. Na senda de Freud, para Lacan o

---

<sup>436</sup> de *antrop[ô]*-, elemento de composição que traduz a ideia de “homem”. Do grego *ánthrōpos*, “homem, ser humano”, pela via latina *anthropo*-, [cf. José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol I, Lisboa, Livros Horizonte, 1987, entrada *-antrop[ô]*-, p. 70] + *metrikós*, relativo à medida dos versos, métricos, pela via latina *metr[us]*- [cf. idem, Vol. IV, entrada *métrico*, p. 122].

<sup>437</sup> Para as ideias da *Media Generation*, atendemos particularmente a RoseLee Goldberg, *Performance Art, From Futurism to the Present*, London, Thames & Hudson, 2011. Para um panorama da *performance* em França, desde que esta eclodiu nos anos sessenta, vejam-se testemunhos de artistas que marcaram a história da *performance* e os seus conceitos sobre este processo de criação in Mehdi Brit & Sandrine Meats, *Intervienir la Performance*, Paris, Manuela Éditions, 2014.

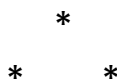
<sup>438</sup> Segundo Mircea Eliade, *La pensée symbolique précède le langage et la raison discursive*, in Mircea Eliade, *Images et Symboles*, Paris, Éditions Gallimard, 1980, p. 18.

<sup>439</sup> Debruçámo-nos sobre a abordagem de Lévi-Strauss a Marcel Mauss – Claude Lévi-Strauss, “Introduction à l’œuvre de Mauss”, in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, P.U.F., 2013. Veja-se ainda Camille Tarot, “Marcel Mauss et l’invention du symbolique”, in *La revue du M.A.U.S.S.*, n° 12, 1998, 2<sup>e</sup> semestre, pp. 25-40.

<sup>440</sup> Segundo Lévi-Strauss, herdeiro de Mauss, *Le signifiant précède et détermine le signifié [...] les symboles sont ples réels que ce qu’ils symbolisent*, Lévi-Strauss, in idem, p. XXXII.

<sup>441</sup> Para esta temática atendemos Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966; Lucien Scubla, “Le symbolique chez Lévi-Strauss et chez Lacan”, in *La Revue du MAUSS*, n° 37, 2011, 1<sup>er</sup> semestre, pp. 223-239; Lucien Scubla, “Le symbolique et le religieux: analyse comparée de la formule canonique de Lévi-Strauss et du schéma L de Lacan”, in *Diacritica*, 23.2, Braga, 2009, pp. 27-55; e Markus Zafiroopoulos, *Lacan et Lévi-Strauss ou le retour à Freud, 1951-1957*, Paris, P.U.F., 2003.

desejo germina entre *a lei e a falta*, o desejo é o desejo do *outro*. Tal como imaginamos quando em negação, o desejo deriva também da interdição que ausenta o objecto. O corpo inscreve-se pela presença de um *outro*, espectador, e o modelo representa para um espectador que procura desvendar o seu psiquismo, cuja representação se limita ao papel de observador<sup>442</sup>.



É pelo olhar que o sujeito acede à figura e o desejo desperta. É no olhar do *outro* que o corpo nu se faz e se torna desejo, pois o *outro* é o agente que recebe e percepçiona, descobre esse corpo que se oferece a ser visto gerando uma diegese expectante, onde o observador, centrando-se no corpo-desejo, se desmaterializa do seu próprio corpo. O olhar é interpelação, empatia, estímulo à imaginação<sup>443</sup>, decorrendo o desejo da simbologia da imagem. O corpo entrega-se a um imaginário/ficção que transporta o espectador para um real ilusório em que o desejo do desejo é já ele mesmo desejo<sup>444</sup>.

Vimo-nos debruçando sobre o corpo nu pressupondo um corpo *em pose* e questionamos a existência de uma *pose sem pose*. Considerando *pose* um modelo que se posiciona de uma determinada forma, numa atitude, partindo do princípio de que a pose é o posicionamento de uma atitude – ou uma atitude com determinado posicionamento –, não pode haver posicionamento sem posicionamento, *pose* é sempre posicionar-se. Em todas as circunstâncias em que nos posicionamos, há *pose*. A concepção *da pose sem pose* é, assim, muito difícil de aceitar. Não existe *pose sem pose* excepto metaforicamente, em que o *sem pose* seja um *sem classe*, como o caso do nu pornográfico. Porém, o que é hoje pornográfico, as primeiras imagens fotográficas íntimas transgressivas? Eventualmente, para o século XIX e

---

<sup>442</sup> O que constitui um enigma é a sua ligação, é o que está entre elas – é o facto de eu ver as coisas no seu devido lugar, precisamente porque elas se eclipsam umas às outras –, é o serem rivais perante o meu olhar, precisamente porque cada uma está no seu lugar. Merleau-Ponty in cf. Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Veja, 2009, p. 24.

<sup>443</sup> Diz Baudrillard, *The description of this projective imaginary and symbolic universe was still the one of the object as the mirror of the subject*, in Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, Los Angeles, Semiotext(e), 2012, p. 19 [foi consultada a tradução inglesa de Jean Baudrillard, *L'Autre par Lui-même*, Paris, Éditions Galilée, 1987].

<sup>444</sup> O agente que move tanto o acto erótico como o poético é a imaginação. [...] Antes de mais, o erotismo é exclusivamente humano: é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e a vontade dos homens. A primeira nota que diferencia o erotismo da sexualidade é a infinita variedade de formas em que ele se manifesta, em todas as épocas e todas as terras. O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do acto erótico é o sexo ou, mais exactamente, os sexos. O plural é de rigor porque, inclusive nos prazeres chamados solitários, o desejo sexual inventa sempre um par imaginário... ou muitos. Em todo o encontro erótico há sempre uma personagem invisível e sempre activa: a imaginação, o desejo. in Octavio Paz, *A Chama Dupla – Amor e Erotismo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, pp. 12-13.

determinadas classes e mentalidades algumas imagens eróticas poderão ter sido considerado pornográficas, mas esta concepção foi tecida apenas por alguns. O cidadão contemporâneo, sobretudo, já as não considera pornográficas. As imagens pornográficas só existem em representações explícitas de práticas de sexo, em que o pornográfico é um vazio, vulgar e sem encanto, sem *história*, em que as pessoas são objectos e o corpo se baliza entre o desejo e a miséria<sup>445</sup>. A arte e a pornografia excluem-se mutuamente<sup>446 447</sup>.

Em termos de desejo e prazer, deparamo-nos com uma dicotomia em que o corpo-desejo se contrapõe ao corpo-prazer, no sentido em que o corpo-desejo é imaterial e o corpo-prazer é corpóreo porquanto recebe o *outro* no qual provoca vertigem<sup>448</sup>. Através do desejo e do prazer, o corpo fala na sua linguagem orgânica. Sem desejo e prazer, resta um corpo-matéria, órgãos, bioquímica<sup>449</sup>. No erotismo, o corpo procura a descoberta do *outro*, onde se revê e completa, numa entrega, corpo-acolhimento, território comum em que dois corpos se tornam *uno*, que não se explica mas se conhece porque intrínseca<sup>450</sup>.

---

<sup>445</sup> Acerca da diferença entre erótico e pornográfico, diz Luc Bovens, *Pornography is explicit and represents people as objects, while art invites us into the subjectivity of the represented person and relies on suggestion. This is one of the most popular ways of marking the difference.* cf. Luc Bovens, "Moral Luck, Photojournalism, and Pornography", in *Journal of Value Inquiry*, No. 32, 1998, p. 215; a que Matthew Kieran acrescenta, *Pornography depicts the world as its customers would want it to be: full of healthy, attractive men and women who seem to wish nothing more than to satisfy every possible sexual desire. As such, the pornographic universe is immune to constraints of plausibility, truth to life*, in Matthew Kieran, "Pornographic Art", in *Philosophy and Literature*, No. 25, 2001, p. 39.

<sup>446</sup> *Art is to be contemplated in and for itself, whereas the lustful feelings evoked by pornography make contemplation impossible*, in Simon Blackburn, *Lust*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 52.

<sup>447</sup> Na nossa reflexão, considerámos a interdição a menores de 18 anos, pelo Musée d'Art Moderne, Paris, à exposição *Larry Clark, Kiss the past bello*, 8 Outubro 2010-2 Janeiro 2011. [Para mais, leia-se artigo Augustin Fontanier, "Extension du domaine du X", in magazine virtual L'Intermède, dossier Mois de la photo # 2010, 27 novembre 2010, in [www.lintermede.com](http://www.lintermede.com)].

Porém, relativamente ao nosso tema, no percurso escultórico da pose, as imagens do mundo da pornografia não apresentam a mulher reclinada, não é neste registo que encontramos o nu pornográfico, mas sim no erótico.

<sup>448</sup> Conforme Lévinas, *La Jouissance est la production même d'un être qui naît, qui rompt l'éternité tranquille de son existence séminale ou utérine pour s'enfermer en une personne laquelle vivant du monde vit chez soi*, in Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961, p. 121.

<sup>449</sup> *le désir est précisément dans les lignes de fuites, conjugaison et dissociation de flux. Il se confond avec elles*, in carta de Deleuze à Michel Foucault, 1977, publicada pela primeira vez in *Le magazine littéraire*, n°325, octobre 1994, e posteriormente em Gilles Deleuze, *Deux Régimes de Fous*, Paris, Les Editions de Minuit, 2003.

<sup>450</sup> Octavio Paz, articulando sexo, erotismo e amor, diz, *Sim, somos mortais, somos filhos do tempo e ninguém se salva da morte. Não apenas sabemos que vamos morrer, mas que a pessoa que amamos também morrerá. Somos os joguetes do tempo e dos sens acidentados: a doença e a velhice, que desfiguram o corpo e fazem perder a alma. Mas o amor é uma das respostas que o homem inventou para olhar de frente a morte. Por intermédio do amor roubamos ao tempo que nos mata umas quantas horas que transformamos às vezes em paraíso e outras em inferno. Das duas maneiras o tempo distende-se e deixa de ser uma medida. Para lá da felicidade ou infelicidade, embora seja as duas coisas, o amor é intensidade: não nos oferece a eternidade mas a vivacidade, esse minuto no qual se entreabrem as portas do tempo e do espaço: aqui é lá, e agora é sempre. No amor tudo é a dois e tudo tende a ser uno*, Paz, in *ibidem* pp. 95-96.

Talvez o apreço pela nudez resulte do apelo da natureza animal mais do que uma atracção pela beleza enquanto ideal estético. O nu reclinado, sensual – pois que o erótico comporta o sensual –, foi censurado, proscrito, porém, a mitologia, religião e História proporcionaram os contextos para mostrar a nudez. O ser humano está sempre em busca. Na ambivalência da perda de materiais que tínhamos como únicos e fundamentais – arquivos e espaço físico –, e enfatização dos novos instrumentos, urgem novos recursos psicológicos sustentados pelo nosso *museu imaginário*, conforme Malraux. Quando o corpo não é mais que corpo, quando *está tudo lá*, sem que veicule uma mensagem, o efeito sobre o espectador é de estupefacção, e este procura ainda testar outras capacidades – tácteis, por exemplo, pois sucede que nem todas as imagens apelam à visão, algumas invocam o tacto, como os baixos-relevos egípcios – na procura de algo não revelado. O *nada para ver* é obscenidade. Segundo Baudrillard, não uma obscenidade sexual, mas obscenidade do real. O uso objectivo é obsceno, a nudez tem de ser uma tentativa de enfatizar a existência de algo, de que a genitalidade é apenas um efeito especial.

A história da sedução faz-se de fantasmas, interdições e irreverências, uma contenda demorada entre o desejo/erotismo e o pudor que procura redimir o desejo, onde a nudez associada à mulher *casta* e *sedutora* é tão desconforme quanto estes são conceitos que se alteram ao longo do tempo. O prazer corporiza o desejo, que o amor salva<sup>451</sup>.

Há caixas de Pandora que, uma vez erguido o tampo, desvelam todo um mundo. O corpo nu, no seu estatuto de arte, ocupa um lugar de destaque no seu significado ou jogos formais que as linhas do corpo proporcionam. Um corpo nu, como se antes de ser fosse um outro.

*Os sentidos são e não são deste mundo. Por eles, a poesia traça uma ponte entre o 'ver' e o 'crer'. Por essa ponte a imaginação adquire corpo e os corpos tornam-se imagens.*

*Poesia e erotismo nascem dos sentidos mas não terminam neles. Ao desdobrar-se, inventam configurações imaginárias: poemas e cerimónias.*

Octavio Paz<sup>452</sup>

---

<sup>451</sup> *Sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenómeno, manifestações daquilo a que chamamos vida. O mais antigo dos três, o mais amplo e básico, é o sexo. É a fonte primordial. O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade.* Paz, in *ibidem*, p. 12.

Veja-se ainda “Sade, Bataille, Apollinaire, Ovide... Les textes fondamentaux de l'érotisme”, in *Le Point*, hors-série número 9, juillet-août 2006.

<sup>452</sup> In *ibidem*, pp. 9 e 11.



**D. assunto**

**. a pose reclinada – corpo em viagem**





## **I. intróito – a diagonal, anatomia do conceito**

## **II. a pose sob o signo do anacronismo**

1. estesia do festim – reclinção no entrosamento cultural e na convivência
2. récitas medievais do corpo sagrado

## **III. teatralidade e poética da pose profana – as *pin-up* ao longo da História da Arte – *Olympia* e reclinções pre/procedentes**

## **IV. convenções, inclusões e exclusões**

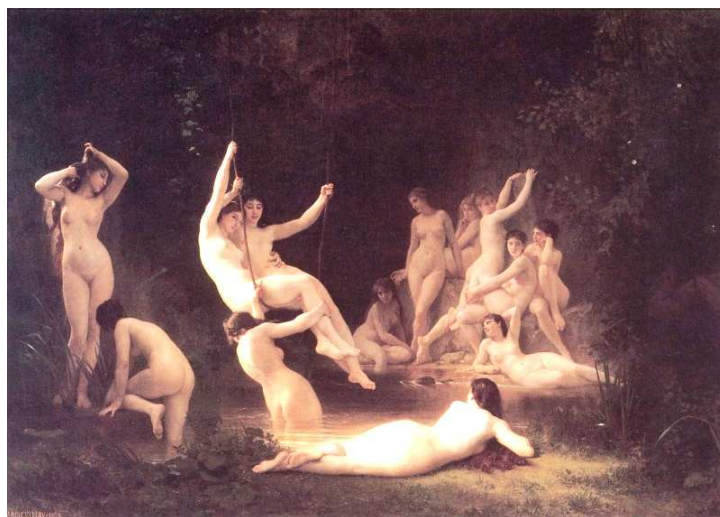
1. êxtase, pulsões e compulsões na representação imagética
2. interdições e insurreições – hiatos de austeridade e marginalidade

## **V. transposições das Vénus clássicas – advento de *uma nova mulher***



## **I. intróito – a diagonal, anatomia do conceito**





William-Adolphe Bouguereau. *O Nymphaeum*, 1878

*Os conceitos não nascem prontos, não andam pelo céu, não são estrelas, não são contemplados. É preciso criá-los, fabricá-los. Se não encontramos o problema ao qual responde um conceito, tudo é abstracto. Se encontramos o problema, tudo se torna concreto. O conceito é a Ideia.*

Gilles Deleuze<sup>453</sup>

Tebas, urbe calma governada por Penteu, era a cidade da ordem e da regra, tão ordenada que já não havia lugar para exprimir a alegria de viver e breve essa alegria se consumiria. Tebas perdera vitalidade e, para a retomar, evocou-se a metáfora dionisiaca – festa, vinho, orgia –, reclinação que trazendo a efervescência, a embriaguez e a insídia, como próprias do humano e das suas pulsões primárias estruturais<sup>454</sup>, aclarou serem a harmonia e o conflito necessários para assegurar o ser total.

<sup>453</sup> In entrevista de Claire Parnet a Gilles Deleuze, 1988-1989, apresentada em Novembro 1994 e Maio 1995, no canal franco-alemão, TV Arte, sobre a obra Gilles Deleuze, *L' Abécédairre*, Paris, Éditions Montparnasse, 1996.

<sup>454</sup> Neste sentido, Nietzsche fala do indivíduo, e particularmente do seu corpo como um conjunto de vontades de poder. O corpo feito de latejos, forças múltiplas que se inscrevem na hierarquia de um sistema. Para a reclinação em *triclinium* na Antiguidade, bem como para Dionísio, veja-se capítulo **D. II. 1. estesia do festim – reclinação no entrosamento cultural e na convivência.**

\*

**reclinação** – do latim *reclinatione*, acto de se reclinar, **inclinação**<sup>455</sup>

**inclinar** – do latim *inclinare*, fazer inclinar, baixar, **desviar da vertical, fazer inclinar de um lado para o outro**<sup>456</sup>

**inclinação** – do latim *inclinatione*, acto de pender, inclinar

figurado – tendência, propensão para, **inclinação favorável**<sup>457</sup>

**temperar** – do latim *temperare*, dispor convenientemente os elementos de um todo, combinar nas justas proporções, **equilibrar**<sup>458</sup>

Um ponto. Um traço. Um movimento oscilatório a partir de uma posição de equilíbrio.

O tempo. O vácuo. Uma linha em perpétua oscilação.

A matéria. Um centro magnético. A intermitência do movimento. Pendular.

Entre o horizontal e o vertical, estáveis, a sucessão de diagonais, moventes. Galileu Galilei (1564-1642) descobriu esta periodicidade, contra a inércia.

Segundo Nicolau Copérnico (1473-1543), o modo como compreendemos o movimento depende da nossa perspectiva. Quando andamos de comboio ou automóvel parece-nos que a paisagem se move, embora o movimento esteja em nós. No tempo de Copérnico, não existiam estes exemplos que tão facilmente nos elucidam, daí que, para legitimar o seu postulado, se debruçasse sobre as estrelas e planetas, cujos movimentos aparentes ocorriam não pela sua deslocação mas pela actividade humana. Copérnico reflectiu sobre como temos conhecimento do movimento e com ele o corpo, que ganha liberdade, e mais ainda o pensamento, que voa, se dispersa e encontra meios de se libertar.

\*

Tem o humano a capacidade de reflectir sobre si mesmo. O modo como pensamos as coisas afecta o modo como sobre as coisas actuamos. Podemos duvidar se a nossa objectividade é real ou resultado da nossa perspectiva, tal leva-nos a cogitar sobre o conhecimento, *a verdade*. Discorremos, então já, sobre conceitos, processos e convicções que nos limitamos habitualmente a usar, fazendo a nossa engenharia conceptual. Processar de forma conveniente os pensamentos é uma questão de ser capaz de evitar desordens,

---

<sup>455</sup> Cf. José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. V, Lisboa, Livros Horizonte, p. 52.

<sup>456</sup> In idem, Vol. III, p. 280.

<sup>457</sup> In ibidem.

<sup>458</sup> In ibidem, Vol V, p. 284.

detectar ambiguidades, ponderar cada facto a seu tempo e de cada vez, apresentar argumentos confiáveis, consciencializar alternativas. Tornam-se, deste modo, as nossas ideias e conceitos comparáveis a lentes, através das quais vemos o mundo e estruturamos os diferentes modos de este ver e a nós nele. As nossas ideias e conceitos constituem o lar mental em que vivemos e só são atraentes as alternativas quando as já conhecemos e percebemos como alternativas<sup>459</sup>.

O pensamento, *razão*, advém do ser social que se constrói. Tudo o que sabemos resulta da nossa experiência singular. É enquanto ser corporal que nascemos, inscrevemos o nosso corpo socialmente, agindo e interferindo nos outros e na sociedade, há, todavia, um *eu* interior que, bem vivenciando a sua corporeidade, entra em harmonia com o que o rodeia<sup>460</sup>. A individualidade transporta a singularidade. Há, porém, que distinguir uma de outra. A primeira padroniza segundo os cânones do ideal, confina, balizando. A segunda é inventiva, precursora do devir. Urge, assim, contornar o individualismo da modernidade em busca de uma aliança antiga que seja, antes do mais, social<sup>461</sup>.

Ocorre-nos, assim, o *Kintsugi*, método de restauro japonês que renova peças de cerâmica quebradas<sup>462</sup>, unindo as partes através de laca com ouro, ou metal [*imagens 2 e 3*]. O processo, que junta as partes, desimportado da visibilidade do restauro, não intenta dissimular os danos – ao invés, o próprio dourado avulta os danos de modo muito óbvio. O *Kintsugi*, método que tem como pressuposto a ideia de que a peça restaurada pode ser mais bela que a original, focaliza a estética nessa imperfeição, tornando-a uma nova peça,

---

<sup>459</sup> Para como a representação pictórica pode alterar a nossa percepção e visão do mundo, através da emoção que expressa e desperta, bem como o contributo da técnica – perspectiva, linhas, cor – atendemos a Ernst Hans Josef Gombrich, *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Cornell/Phaidon Books, Cornell University Press, 1982; e *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London & New York, Phaidon, 1995 [neste ultimo, considerámos os capítulos VII, “Conditions of Illusion”, pp. 203-240, e VIII, “Ambiguities of the Third Dimension”, pp. 242-290, in Part Three: The Beholder’s Share; e capítulos IX, “The Analysis of Vision in Art”, pp. 291-329, e XI, “From Representation to Expression”, pp. 359-391, in Part Four: Invention and Discovery].

<sup>460</sup> *One of the basic human requirements is the need to dwell, and one of the central human acts is the act of inhabiting, of connecting ourselves, however temporarily, with a place on the planet which belongs to us and to which we belong. [...] in the West our most powerful ally is light.* cf. Charles Moore, in Junichiro Tanizaki, *In Praise of Shadows*, London, Vintage Books, 2001, p. I [prefácio].

<sup>461</sup> *Une époque se caractérise par rapport à un ensemble de valeurs que l’homme imite, reproduit. Et c’est aussi à partir du quotidien que l’on peut observer les valeurs qu’imitent les hommes,* in Frédéric Vincent, *Le Voyage Initiatique du Corps, vers une philosophie du lien*, Paris, Editions Detrad aVs, 2009, p. 17.

<sup>462</sup> A técnica *Kintsugi* – ou *Kintsukuroi* – difere do restauro chinês que recorria ao uso de *grampos* metálicos, e, segundo fontes históricas japonesas, terá surgido como resposta estética ao método chinês após Ashikaga Yoshimasa (1436-1490), oitavo *shogun* da dinastia Ashikaga, ter ficado desapontado com o trabalho chinês na sua tigela de chá favorita, ordenando que os artífices japoneses procedessem a um método mais artístico.

reinventada, inédita e única, à qual é concedida uma nova vida, mas essencialmente uma peça *com história* cujo uso e efemeridade são celebrados. Uma espécie de resiliência, em que a peça recupera a sua forma renascendo da adversidade. Embora pareça descontextualizado, o *Kintsugi* importa-nos em quanto estes restauros evidenciam, promovem e elogiam o atractivo da linha oblíqua, à qual associam o *belo*. O conceito adjacente de *wabi-sabi* compreende uma filosofia estética metafísica que privilegia a autenticidade à perfeição, residindo a beleza dos objectos naturais na sua naturalidade, simplicidade, desafecção assimetria, irregularidade e envelhecimento que enriquecem o objecto. Privilegiando a incompletude e a impermanência, a simplicidade e a moral, com bases no Taoísmo e Budismo, rege-se segundo três princípios – nada é perfeito, nada permanece, nada está terminado.

\*

*Mínimo sou,  
Mas quando ao Nada empresto  
A minha elementar realidade,  
O Nada é só o resto.*

Reinaldo Ferreira, *O ponto*<sup>463</sup>

A trilogia revelou-se-nos também nos estudos de Wassily Kandinsky. Elemento precursor da *Bauhaus* – onde leccionou entre 1922-1933 –, Kandinsky redige, em 1926, *Punkt und Linie zu Fläche*, um dos títulos da sua tríade teórica, no qual disserta sobre os três elementos fundamentais à composição na pintura. Partindo de relações entre a teoria do abstracto e a matemática – que se acordam com as energias –, Kandinsky considera *o ponto* e *a linha*, isolados, de modo inicialmente abstracto, e depois inscritos no *plano*, suporte físico e superfície material, quadrado ou rectângulo segundo os efeitos que o artista pretende estimular. O *ponto* – elemento a partir do qual derivam todas as formas – é descrito não geometricamente mas tendo forma e cor, e considerado isolado ou em conjunto, estático e em movimento quando na trajectória da linha geométrica que dele deriva.

A *linha* apresenta-se, assim, como o segundo elemento dinâmico com a capacidade de criar formas e sujeita a forças – a linha recta deriva de uma única força, a angular provém de duas forças, a curva resulta de um campo de várias forças. O que mais caracteriza a linha é

---

<sup>463</sup> In Reinaldo Ferreira, *Poemas*, Lisboa, Vega, 1998.



a sua orientação – horizontal, vertical, oblíqua – a que Kandinsky associa cores [imagem 4]. A horizontal, preta ou azul; a vertical, branca ou amarela; a linha oblíqua, seria dotada de cores mais frias ou quentes consoante o ângulo de inclinação<sup>464</sup>. Segundo Nadir Afonso, a pintura seria redutível a linhas e figuras geométricas preenchendo um espaço, mas Nadir não ignorou a cor [imagem 5]; tão-pouco Vieira da Silva, no seu abstraccionismo muito particular [imagem 6]; Malevich, abstraccionista mentor do suprematismo [imagens 7 e 8]; Klee, entre o expressionismo e o cubismo [imagem 9]; ou Mondrian no neoplasticismo [imagem 10]. Uns e outros mostram que a cor, como a geometria da linha, são marcantes, assim como Rothko [imagem 11], Tobey [imagem 12] e Pollock [imagem 13], artistas do expressionismo abstracto, embora visualmente muito diferentes – Pollock mostra particularmente a dissociação da cor e da linha<sup>465</sup>.

A linha centra a nossa atenção e tem a capacidade de guiar o nosso olhar. Linhas horizontais transmitem estabilidade e tranquilidade – são as predispostas ao repouso, sono e morte. Linhas verticais sugerem estabilidade e robustez, alvitando o erecto, saúde, vitalidade e bem-estar [imagem 14]. O corpo em postura aprumada é um corpo disciplinado, porque em equilíbrio perante a gravidade, daí a associação aos princípios do *bom* e ao *belo*. A reclinção, porque diagonal, ocorre como um desequilíbrio e um desafio entre o vertical e o horizontal, estáveis – o plano vertical remetia para a coerência das formas, eixo de beleza, enquanto o horizontal era *dessublimatório*, materialista –, pelo que a inclinação era tida na Antiguidade como negativa dado o desvio do erecto. Linhas verticais erguem, todavia, muros entre a imagem e o que o olhar alcança e um grupo de linhas verticais adquire, quando grupal, uma propriedade horizontal<sup>466</sup>. O estímulo da diagonal desencadeia mais respostas. Apelativa e apetecível, a diagonal, propensa à fluidez, dá ao corpo movimento<sup>467</sup>.

---

<sup>464</sup> Para esta análise, debruçámo-nos sobre Wassily Kandinsky, *Ponto, Linha, Plano*, Lisboa, Edições 70, 2006.

<sup>465</sup> Para mais sobre a cor, atendemos a Johan Wolfgang Goethe, *Theory of colours*, London, The M.I.T. Press, 1970, assunto a que voltaremos.

<sup>466</sup> Vejam-se *Mulheres em fila de voto para eleições presidenciais*, Afeganistão, 2004, de Christofer Anderson, e Mar Báltico, 2014, de Radek Roguś [imagens 15 e 16].

<sup>467</sup> Vejam-se *O Nymphaeum*, 1878, de William-Adolphe Bouguereau [imagem 1], e *O Interior grego*, 1850, de Jean-Léon Gérôme [imagem 17]. Ambas as telas apresentam o corpo vertical imbuído de movimento. O *Interior grego*, de Jean-Léon Gérôme, 1850, traz, a um mesmo tempo, a figura vertical evocando a pose da estatuária grego-latina [conforme o título da tela] e adereços fazendo a ligação entre o interior grego e o oriental – com a mulher reclinada no chão remetendo para a *Odalisca* –, surgindo no mesmo contexto a mulher reclinada na *chaise longue*, conforme o antigo banquete dionisiaco e o *salon* privado de Setecentos a Novecentos, condensando, assim, vários dos propósitos sobre que nos pretendemos debruçar.

Determinante na pose reclinada, arvora as linhas curvas e serpenteantes que dão ao corpo beleza, elegância e dinâmica – em *Análise da Beleza*<sup>468</sup>, 1753, William Hogarth interpela o leitor para que se demore nas superfícies, linhas e sua conexão na composição, elogiando a linha sinuosa<sup>469</sup>. Quando a pose ocorre no território das disciplinas académicas, o corpo reclinado, onde ângulos, linhas, curvas, imaginário e memória confluem, é um corpo transgressor misto de inconformismo e sedução. Também a comunicação social – em que as linhas oblíquas são mais presentes que as horizontais e verticais – tem a instabilidade como um atributo, porquanto a diagonal, por contraponto à horizontal e vertical, estáticas, se apresenta mais dinâmica tendendo os olhos a segui-la.

*Altar da certeza*<sup>470</sup>, é o ponto geométrico metáfora do princípio da ordem e da sabedoria<sup>471</sup>. Sendo que esta metáfora se faz no ponto mais alto, são assim simbólicas as variações no

<sup>468</sup> William Hogarth, “Of Lines”, in *The Analysis of Beauty*, Cap. 7, New Haven & London, Yale University Press, 1997, pp. 41-42.

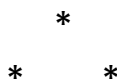
<sup>469</sup> *the waving line, which is a line more productive of beauty than any, for which reason we shall call it the line of beautiful. The serpentine line, as the human form, which line hath the power of super-adding grace to beauty. That straight and curv'd lines join'd, being a compound line, vary more than curves alone, and so become somewhat more ornamental. And the serpentine line, by its waving and winding at the same time different ways, leads the eye in a pleasing manner along the continuity of its variety, therefore all its variety cannot be express'd on paper by one continued line, without the assistance of imagination, or the help of a figure*, sg. Hogarth, in idem. [foram feitas cesuras ao texto original de modo a utilizar o mais benéfico].  
Vejam-se desenhos de Thomas Rowlandson, *Quintal de estatuária*, c. 1780 [imagem 18], e *Exibição na escadaria*, c. 1800 [imagem 19], sugeridas por Hogarth, imagens em anexo à sua obra. Este último desenho de Rowlandson remete-nos para *O Inferno de Dante V*, 1827, de William Blake [imagem 21]; *As Oreades*, 1902, de William-Adolphe Bouguereau [imagem 20]; ou *Cabeça para cima*, 2006, de Cai Guo-Qiang [imagem 22]. Uma e outras imagens trazem a in/re-clinação como movimento e interação com o outro, remetendo para um efeito de rotação e a simbologia da *roda*. Foram vários os autores que tiveram a *roda*, consequência deste movimento *tourrant*, pendular, como fonte da vida e da criação [William Blake, em *A Visão de Ezequiel*, 1805, considera a *roda a fonte da vida e da chuva, e a fonte dos sentidos [...] do mesmo modo que a Roda Planetária foi criada, assim acontece com o nascimento de uma coisa [...] E quando as criaturas se moviam, as rodas acompanhavam-nas [...] porque o espírito dessas criaturas vivas estava nas rodas*, e já Hildegard von Bingen, em *Liber Divinorum Operum*, séc. XIII, tivera a *roda como símbolo que melhor explica o funcionamento do plano macrocósmico*, cf. Jena Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Editions Robert Laffont, 1982, pp. 661-662].

Para uma ponte entre a circularidade e a reclinção ponderámos às considerações de Padre Raphael Bluteau, *Reclinção, Reclinado, & Reclinar. São termos da Arte Gnómica, ou fabrica, & descripção de relógios do Sol. Reclinção he a pronsão do relógio reclinado, & relógio reclinado, ou inclinado direyto, he o que não està a prumo, & propende para traz, & o índice direyto tanto se aparta quanto a latitude do vertical direyto. Relógio declinante, reclinado, he quelle, que nem està a prumo, nem fronteyro a hum dos pontos cardinaes do mundo. No livro intitulado, Fabrica dos Relógios do Sol, composto por António Carvalho, secção 4-cap.9.10.11.12. acharàs o modo de fabricar, & descrever Relógios reclinados, ou inclinados direyos, & Relógios reclinados, inclinados, declinantes septentrionais, &c. Os professores desta arte dizem neste sentido Reclinatio, reclinatus, reclinans, & reclinare. As três ultimas palavras são Latinas, só Reclinatio, não se acha em bons authores*. in Padre D. Raphael Bluteau, *VOCABULARIO PORTUGUEZ, & LATINO* autorizado com exemplos Dos melhores Escritores Portuguezes, & Latinos, e oferecido a ElRey de Portugal DOM JOAM V pelo autor, Lisboa, Officina de Pascoal da Silva, MDCCXX, p. 153 [acesso através de cópia digital, in Biblioteca Nacional Digital, purl.pt/13969/1/].

<sup>470</sup> Tomámos como referência a expressão *altar da certeza*, ao definir o ponto geométrico, pilar do pêndulo, utilizada por Umberto Eco. in Umberto Eco, *O Pêndulo de Foucault*, Lisboa, Difel, 1989, p. 12.

<sup>471</sup> *O pêndulo de Foucault, a primeira experiência na oficina em 1851, depois no 'Observatoire', e a seguir sob a cúpula do Panthéon, demonstra a rotação da Terra [e] como o ponto de suspensão permanece imóvel. Um ponto, no seu ponto central, todo o ponto que estiver precisamente no meio dos pontos, esse ponto, o ponto geométrico, tu não o vês, não tem dimensões, e o que não*

plano inferior, este que habitamos, lugar dos objectos móveis. Tudo existe porque o ponto geométrico existe, princípio da lei, e dele se faz o Pêndulo, motor da variação. Oscilando da linha recta vertical, perpendicular à horizontal, estáveis, a oscilação do Pêndulo de Jean Foucault (1819-1868) diz de uma queda, a um mesmo tempo indolente e activa. Amortece, numa extremidade, como em repouso, e logo retoma energia. Entre o equilíbrio e a oscilação, essa variação expressa o dinamismo e temperamento da linha oblíqua. Para uma simbiose entre a diagonal, a abstracção e o movimento, e a abstracção em movimento, veja-se *Forma contra amarelo* (painel amarelo), 1936, de Alexander Calder [imagem 23], forma reclinada pendular, que não apenas se desapega do espaço/tela, como se movimenta, ao sabor do ar, suspensa pelo fio em prumo que a sustém.



Segundo Gertrude Stein, *Uma expressão não tem que significar coisa alguma, desde que signifique qualquer coisa*, todavia, as perguntas desconcertantes resultam da auto-reflexão. Às perguntas empíricas, respondemos-lhes quando olhamos e vemos, medimos ou aplicámos regras que experienciámos e concluímos funcionarem. A etimologia do campo lexical permite-nos compreender o princípio e delinear linhas de reflexão. Ponderámos a psicologia centrada na ideia de *má inclinação*, tendo a inclinação como provida do instável, e apurámos como a diagonal impera no equilíbrio das linhas vertical e horizontal regentes<sup>472</sup>. Na senda do Pêndulo de Foucault, e suas oscilações a partir de uma linha de prumo, o signo icónico da reclinção, diagonal e sua obliquidade apresentou-se, como uma *inclinação favorável* passível de leituras várias no processo de representação visual e dos fins comunicativos, seja nas artes como em novas plasticidades e nos *media*.

A reflexão epistemológica, pois que sobre a natureza do conhecimento, promoveu o grande impulso da ciência moderna. Diz a *boa* ciência serem necessárias causas químicas e físicas para efeitos físicos e químicos, uma certeza que não tem como premissa a ciência, mas uma *falsa* filosofia. Uma melhor concepção do corpo e da mente permuta essa certeza,

---

*tiver dimensões não pode ir nem para a direita nem para a esquerda, nem para cima nem para baixo. Portanto não gira. A Terra gira mas o ponto não gira. O único lugar estável do cosmos, o único resgate à maldição do 'panta rei'.* sg. Eco, in idem, p. 11 [foram feitas cesuras ao texto original de modo a utilizar o mais beneficiante].

<sup>472</sup> *trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição; de substituir representações mediatas por signos directos; de inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam directamente o espírito,* in Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*, Lisboa, Relógio d'Água, 2001.

pois existe movimento na interacção mente-corpo e o corpo somatiza fisicamente as emoções da mente – ponderar um perigo futuro pode desencadear perturbações corporais; ao invés, um estado mental optimista pode resolver dificuldades físicas. Entender e aceitar estas possibilidades é boa compreensão das estruturas do pensamento, sendo este sistema a morada interior que habitamos no Universo que nos abriga. A contemporaneidade apresenta o desejo de numa composição harmoniosa com o que se lhe opõe, procurando conjugar a emoção e a razão, a paz e a guerra, a ordem e a desordem, subentendendo uma revalorização do sensível, do emocional, da estética em geral, à imagem do corpo e na procura do prazer táctil e visual.

Régua, esquadro, matemática, a diagonal não é uma linha livre, mas é uma linha dinâmica, interactiva com o *outro*. Inscrever o corpo no colectivo é o meio de promover a comunicação/interacção no mundo. E esta faz-se seguindo essa linha in/re-clinada, pendular, sedutora na sua instabilidade, seguramente a que mais atrai o olhar *en quête*.

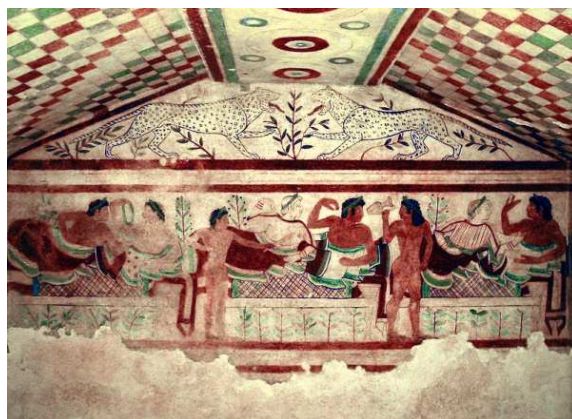
## **II. a pose sob o signo do anacronismo**

- 1. estesia do festim – reclinção no entrosamento cultural e na convivência**
- 2. réeitas medievas do corpo sagrado**



## 1. estesia do festim – reclinação no entrosamento cultural e na convivência

### ***o reclinar na Antiguidade***



*Cena funerária etrusca de banquete. Necrópole de Monterozzi, c.480-450 a.C.*<sup>473</sup>

**reclinar** – do latim, *reclinare*, pender para trás, inclinar-se para trás, depor, *repousar*, *deitar-se*

**reclinação** – do latim *reclinatione*, *acto de se reclinar*, *inclinação*; figurado - *repouso*

**recúbito** – do latim *recubitu-*, *leito* [para estar à mesa], *acto de estar estendido*

**recumbir** – do latim *recumbere*, *deitar-se para trás*, *deitar-se*, *deitar-se no leito de festim*<sup>474</sup>

**reclinado** – *Reclinatus, a, um. Horat. Reclivis, is. Masc. & Fem. ve, is. Neut. Mart. Tendo a cabeça reclinada. Positâ cervice reclivis. Recostado, deytado.*

No Livro I. das Metamorphf, diz Ovidio: *Inq sinu juvenis, posita cervice, reclivis.*

**reclinatório** – He o nome que a Sagrada Escritura dà no cap.3 dos Cantares à *cabeceyra do magnifico leyto* de Salamá; & chamalhe assim, porque *na cabeceyra da cama se reclina a cabeça.*

**reclinatorium.ii. Net.** – He o termo de que usa a Escritura. (*Fez Salamaó hum leyto para si, cujo Reclinatório era de ouro, &c. Para reclinar, & descansar a cabeça*, o ouro, ainda que seja lustroso, he muyto duro, & muyto frio. Vieyr. tom.9. fol.317.) (Os *Reclinatórios* significáo *os contemplativos*, *nos quaes sossega Deos* sem offensa, &c., in Carta Pastoral do Bispo do Porto, pag. 78)<sup>475</sup>

<sup>473</sup> Um dos melhores murais de arte etrusca, na Tarquínia, caracterizado pelas figuras coloridas e animadas. Os três casais festivos apresentam-se elegantemente vestidos, tendo as mulheres pele branca e os homens morena, segundo as convenções de género do Próximo Oriente, Egipto e Grécia arcaica. Representam o *triclinium* do banquete, rodeados de músicos que este animam.

<sup>474</sup> Definições 1-4 cf. José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Vol. V, Lisboa, Livros Horizonte, 1987, pp. 52 e 56.

<sup>475</sup> Definições 5-7 cf. Padre D. Raphael Bluteau, *VOCABULARIO PORTUGUEZ, & LATINO* autorizado com exemplos Dos melhores Escritores Portuguezes, & Latinos, e oferecido a ElRey de Portugal DOM JOAM V pelo autor, Lisboa, Officina de Pascoal da Silva, MDCCXX, p. 153 [acesso através de cópia digital, in Biblioteca Nacional Digital, [purl.pt/13969/1/](http://purl.pt/13969/1/)].

A etimologia lexical permite uma compreensão do princípio e delinear linhas de reflexão. Aferir das variações das proposições, a partir do étimo, clarifica significados. De **cli-** forma latina da raiz **klei** – atestada em todo o contexto indo-europeu –, no sentido de *inclin*ar, *debruçar*, alarga-se o campo lexical apensando sufixos [-no, -ni, -no] e/ou prefixos [in-, re-, tri-] que levam a novas palavras. **clinus** toma o sentido de *inclinação sobre*, **inclin**o remete para a inclinação nos sentidos físico e moral; **reclin**o indica o apoio e o repouso; e o composto **triclinium** leva ao leito de mesa de dois ou três lugares, ligado ao grego – **τρίκλινιον, τρίκλινος (-νον)** –, onde se reclinava para comer. Por sua vez, **clivus** [através do sufixo -no] encontra-se no grupo de palavras germânicas que indicam o *tumulus* funerário, a tumba. Urgem estas reflexões<sup>476</sup> enquanto portal para o acto de *reclin*ar, conceito clássico e transversal, de jeito a sulcar a reclinção tão manifesta em representações da Antiguidade.

\*

Desde a Antiguidade, a figura reclinada proliferou de Oriente a Ocidente, testemunhada em achados de várias civilizações, particularmente em representações do deus Dionísio deslocando-se no seu carro em cortejo [imagem 2]. À imagem deste, Sileno – um dos seus seguidores e elemento da sua comitiva, professor e companheiro que adquiria conhecimentos dotados do poder da profecia quando sob o efeito do álcool – surge também reclinado. Sendo que o hábito de comer reclinado, *klinai*, procede do Oriente<sup>477</sup>, é, porém, a gramática dionisiaca que difunde a pose reclinada associada ao leito de festim<sup>478</sup> e ao deleite.

Imagens em baixo relevo dos séculos XIII a VIII a.C., com narrativas de cena de banquete, oferecem representações do defunto ainda sentado e não no leito reclinado. De grandes dimensões, esculpido em relevo nos quatro lados, com inscrição gravada no bordo da

---

<sup>476</sup> Tomámos como referência para esta reflexão Alfred Ernout & Antoine Meillet, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine: Histoire de Mots*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1951, pp. 277-279.

<sup>477</sup> Conforme relevo assírio representando o rei Assurbanipal (668-627 a.C.), sg. AAVV, *ARTE, a Grande História da Arte*, Vol. 11, Lisboa, Público, 2006, p. 188.

<sup>478</sup> No que refere a pose reclinada no festim, outros termos se lhe associam – as *Selistérnias* [Banquete que os Romanos celebravam em honra de uma deusa, sentando-se as mulheres em cadeiras, enquanto os homens se sentavam em leitos próprios dos festins romanos. in Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira] e o *Lectistérnio* [Na antiga Roma, festa religiosa expiatória, que só se celebrava em certas circunstâncias extraordinárias, e que consistia num lauto banquete que se oferecia aos deuses, cujas estátuas se deitavam em leitos (*lectus*, leito), in idem, ou espécie de banquete oferecido aos deuses nos templos. Colocando-se as suas imagens em magníficos leitos à volta da mesa (Do lat. *lectisterniu* -«íd.») in Dicionário Porto Editora].



tampa em alfabeto fenício<sup>479</sup>, o sarcófago do rei Ahiiram, em Biblos [*imagem 3*]<sup>480</sup>, a mais antiga obra conhecida da arte fenícia, exibe o monarca no trono, tendo na mão uma flor de lótus murcha, elemento iconográfico de derivação egípcia, com coroa invertida remetendo para símbolo funerário<sup>481</sup>. À imagem dos sarcófagos, as urnas funerárias decoradas em baixo-relevo, que influenciaram a decoração de estelas, figuraram igualmente o banquete. Inúmeras estelas vieram a ser produzidas no centro luvita de Marash [*imagem 4*], segundo iniciativa inteiramente privada, fora da encomenda régia ou pública. Apresentam também a pose sentada.

Entre os finais do século VIII e início do IV a.C., afirmam-se, na Etrúria, importantes aristocracias, vindo a irromper o esplendor dessa civilização, cuja língua surgira já em inscrições no século VII a.C.. Acreditavam os etruscos na predestinação e no destino humano determinado pela vontade das divindades, sendo os fenómenos naturais – raios e trovões – e as entranhas dos animais oferecidos em sacrifício, ou o voo das aves, expressões da vontade divina, portadoras de uma mensagem a ser interpretada pelos sacerdotes segundo a adivinhação, código de rituais humanos e cosmos em consonância que os romanos denominaram *Disciplina Etrusca*. Respeitados durante o poderio do Império Romano, a destruição da literatura etrusca<sup>482</sup>, terá decorrido do advento do Cristianismo como modo de debelar o pagão. O seu rasto, todavia, não cessou de questionar arqueólogos, exploradores e demais estudiosos.

---

<sup>479</sup> Inscrição sobejamente importante, dado haver sido este o povo a inventar o alfabeto fonético, que transmitiu para Ocidente.

<sup>480</sup> É controversa a atribuição de uma data a este sarcófago porquanto os elementos iconográficos apontam para o século XIII a.C., enquanto a inscrição remete ao século X, cf. AAVV. “A Fenícia no início do I milénio a.C. da autonomia ao controlo Assírio”, in *ARTE, a Grande História da Arte*, Vol. 10, Lisboa, Público, 2006, p. 52.

<sup>481</sup> A arte fenícia floresce na região do actual Líbano a partir dos últimos dois séculos do II milénio a.C. expandindo-se pelo Mediterrâneo no I milénio, sendo difícil definir essa datação, mas autonomizando-se a partir de 1200 a.C., desde cedo se inspirando os artistas fenícios na iconografia egípcia, embora despojando-a do significado original e tomando-a apenas como ornamento. Ao invés dos mesopotâmicos, os egípcios interessavam-se pelos túmulos que viam com valor religioso, deixando informações nas cenas do quotidiano onde mostravam acreditarem numa vida além-morte, que todavia não dependia da subsistência do espírito através de objectos materiais ou da imagem.

<sup>482</sup> Compreendia esta literatura os *Livros do Destino* que se dividiam em *Libri Haruspicini* – adivinhação a partir das entranhas de animais sacrificados; *Libri Fulgurales* – interpretação de raios e trovões; *Libri Rituales*, que se dividia em *Libri Fatales* – sobre a divisão do tempo e o tempo de vida, *Libri Acherontici* – sobre o mundo pós-morte e rituais de salvação, e *Ostentaria* – que definia regras de interpretação de sinais e presságios, enunciando fórmulas que evitassem catástrofes e aplacassem os deuses.

Segundo Sexto Pompeu Festo, séc. II d.C., os *Libri Rituales* continham “prescrições relativas à fundação de cidades, consagração de altares e templos, inviolabilidade de muralhas, constituição e organização de exércitos, e todas as coisas que compreendem a natureza da guerra e da paz”, cf. [mysteriousetruscans.com](http://mysteriousetruscans.com).

Etruscos, gregos, romanos e romano-cristãos adoptaram a pose reclinada, assistindo-se a uma evolução na representação do banquete em que a posição sentada masculina, no trono ou cadeira, dá lugar ao corpo reclinado no leito em narrativas de celebração do repasto – comparem-se as imagens de Biblos e Marash, séculos XIII a VIII a.C., acima referidas, com as de Chiusi e Fiesole, séculos VI a.C. [*imagens 5 e 6*], onde se constata a mudança da posição sentada para a reclinação, testemunhando o fluir das mudanças.

Sendo fácil, dado o leque narrativo em moldes, a decoração em argila, considerada faustosa, foi muito utilizada nos edifícios, embelezando inúmeras residências aristocráticas e palácios, muito contribuindo para a reprodução do tema do banquete [*imagens 7 e 8*]. São, porém, as tumbas, nas suas paredes pintadas<sup>483</sup> [*imagens 9-11*] e nos relevos dos seus sarcófagos, que melhor testemunham da festa e reclinação. Posição privilegiada na Antiguidade Clássica e Tardia, até ao séc. VI *reclinava-se* para manjar e conviver, pelo deleite. A pose apresenta-se como movimento e interacção com o outro, actuando a mesa de refeição como centro de gravidade, sobre a qual se voltavam três leitos reclinados – o *triclinium* – [*imagens 12 e 13*] assim celebrando a festa, a amizade, a intercultura, comemorando a vida contra a solidão, inserindo o individual no colectivo.

\*

No que refere os objectos que acompanham o defunto, no caso da representação do banquete ocorrem frequentemente peças simples de uso quotidiano, quais pratos [*pátera*], taça ou cálice – que viria a estar presente com Cristo na celebração da Eucaristia –, uns e outros remetendo para a refeição. Alguns defuntos obesos, em pose de repasto, ostentam ventre dilatado<sup>484</sup> [*imagens 14-15*]. Reclinado em decúbito lateral esquerdo, cotovelo assente, o defunto repousa a cabeça, em almofada[s], ou não, sobre reproduções de leito ou tábua, que por si também remete para o *triclinium*. O olhar é vago e a pose imutável. Quando o artista domina melhor a matéria, é manifesto o realismo do rosto e idealismo no conceito de vida extra-terrena. Apurar de como se dispõem os elementos de forma a temperar/equilibrar combinando as suas proporções levou-nos a um melhor entendimento

---

<sup>483</sup> Os primeiros testemunhos pictóricos sobreviventes remontam, todavia, ao século VI a.C.. Conforme AAVV, “A Época Orientalizante – o nascimento da pintura funerária”, in *ARTE, a Grande História da Arte*, Vol. 10, Lisboa, Público, 2006, p. 213, *A fragilidade das pinturas deve-se basicamente à técnica de aplicação de cor directamente sobre a pedra sem um reboco*.

<sup>484</sup> *Muawiya tendo engordado imenso (e terá provavelmente sido por esta razão que foi o primeiro monarca árabe a reclinar-se no trono, em lugar de se sentar em cima das almofadas)*, in Simon Sebag Montefiore, *Jerusalém, a Biografia*, Lisboa, Alêtheia Editores, 2012, p. 213.

da importância do corpo, constatando-se, no *corpus* de imagens observado, ser concedido, na generalidade, maior relevo à cabeça e tronco atribuindo-se menor importância à parte inferior dos corpos, notória na dissolução das pernas, que se cobrem de manto pregueado ou túnica ausente de decoração. A herança da pose reclinada no sentido de fazer acompanhar o defunto dos prazeres terrenos [imagens 16 e 17], conheceu ressurgimentos nos séculos vindouros, embora já não com a *pátera*, mas atributos relacionados com a profissão ou ocupações do defunto, assim como na estatuária em tributo – conforme memorial a Shakespeare [imagem 18].

Relativamente a objectos distintivos do estatuto ou profissão, sobretudo inferindo do repouso do guerreiro [imagem 19], acreditavam os Antigos que, em se fazendo acompanhar de insígnias de ilustre posição social ou beligerante, o estatuto do defunto era identificado em outra vida, onde receberia igual respeito. O relevo da base do *Túmulo do Magnata*, séc. IV a.C. [imagem 20], figurando a Guerra de Tróia, remete para o defunto guerreiro que repousa, e igual sucede no friso do mausoléu de Halicarnasso, com a representação de peleja entre gregos e amazonas [imagem 21]. À imagem dos atributos de que o defunto se faz acompanhar, as decorações no interior de tumbas são de importância maior para a compreensão da habitação e gosto e grande contributo para discernir da vivência do cidadão.

A arquitectura funerária da Idade Clássica fora de notável produção na Etrúria, sendo no século V a.C. de grande actividade dado o poderio das famílias aristocráticas que no túmulo viam averbado o seu prestígio. Todavia, a diegese do *Além* muda, radicalmente, para os etruscos após esse século. Até aí, as sepulturas eram câmaras muito semelhantes às habitações, repletas de mobiliário e utensílios de uso doméstico, evocando as pinturas murais cenas de festim, caçadas, serões musicais de demais entretenimentos, bem como cenas de guerra de uma Etrúria vitoriosa. Entre a esperança em outra vida, a recordação e o amparo, a câmara funerária, *mimesis* da habitação, apresenta-se como autêntica morada com seus objectos e cenários decorativos.

As representações foram-se tornando mais sombrias, as cores atenuam-se, remetendo para a morte e finitude. Os próprios gestos das personagens, ainda que continuando a celebrar o banquete, perdem em espontaneidade reflectindo inquietude. De igual modo, os túmulos já não resplandecem em cor e alegria, reflectindo um povo que vem conhecendo uma derrota

inconcebível nas guerras sofridas contra romanos, gregos da Itália do Sul, e pelejas entre Tarquínia e Vulci, Caere e Chiusi<sup>485</sup>. A decoração das paredes tumulares abandonou a temática do banquete, caçada ou combate [*imagens 1, 9-13 e 22*], substituindo-se estas cenas pictóricas pela reprodução do espaço e objectos do quotidiano do falecido. O *Túmulo dos Relevos*, etrusco [*imagem 23*], que apresenta ainda elementos decorativos em estuque pintado, exhibe o defunto rodeado da cena do seu mobiliário e objectos pessoais, o que diz de quão importante era fazer-se acompanhar dos bens terrenos aquando da morte. O sarcófago romano de Simpelveld [*imagem 24*], despojadas já as paredes de gramática pictórica, apresentado todo o interior de uma habitação. Romanos e gregos ofertavam ainda os defuntos com pequenos objectos como lamparinas e frascos de perfume, indicando o oscilar entre a esperança numa vida eterna e a incredulidade da vida efémera que dominaria a preocupação do cidadão, à parte de qualquer religião ou filosofia.

Relativamente à decoração funerária masculina, são muito frequentes nos relevos do sarcófago e nas paredes das tumbas motivos de reclinção feminina [*imagens 25 e 26*], mas, quando a decoração apresenta narrativa de banquete familiar, o divã de refeição corresponde ao marido. No caso feminino, a posição sentada mostrou-se muito mais duradoura, indicando quanto o ritual de reclinção era praticado por homens, dados os contextos de banquete e caça, a que se acrescenta o social. No que respeita sobretudo gregos e romanos, quando lhe foi consentido participar da refeição, a *mater familias* sentava-se no topo mais baixo do leito, ou aos pés em cadeira, demorando a que adoptasse a posição reclinada [*imagens 27-29*].

*Ano 365 d.C.*

*Como a acentuar que os novos tempos não entravam no palácio dos Quirinos, havia cadeiras para as damas presentes – esposas ou filhas dos convidados – e somente os homens se reclinavam em leitos de banquete.*

João Aguiar<sup>486</sup>

---

<sup>485</sup> Cf. Philippe Aziz, *A Civilização Etrusca*, Lisboa, Amigos do Livro, Editores, Lda, s/d, p. 127.

<sup>486</sup> In João Aguiar, *O Trono do Altíssimo*, Lisboa, Edições ASA, 1988, p. 98.

Conforme Aguiar, os Quirinos, no ano 360, não cediam ainda às mudanças, pois segundo Petrónio (c. 27-66 d.C.), autor romano e conselheiro do Imperador Nero, verifica-se que já era prática a presença da mulher nas refeições e convívios reclinada no leito quando escreveu *Satyricon*, cerca do ano 60.

Para melhor entender estas representações, urge reflectir sobre o papel da mulher na família e em sociedade nos contextos etrusco, grego e romano.

O estatuto da mulher grega, no século IV a.C., traça-se de acordo com a estruturação social da *polis*, sendo distinto em cada cidade. A ateniense tinha papéis e funções diferentes consoante a sua origem. Quando de família considerada, pouco se ausentava do espaço doméstico, recolhendo-se ao gineceu, dirigindo contudo os trabalhos caseiros de escravos. Quando menos abastada, contribuía com o seu labor para o sustento familiar. Ausente de banquetes e impedida de ir ao teatro, participava apenas nas festas religiosas e acontecimentos de família, como os nascimentos. A concubina, *pallake*, com a qual o homem vivia sem se casar, tinha um papel semelhante ao da esposa não gozando, todavia, de qualquer direito. A *heterai*, educada desde a infância para acompanhar o homem onde a mulher e concubina estavam interditas, mais do que – ou tanto quanto – uma relação física, tinha com esse uma afinidade intelectual, pois que era uma mulher culta, conhecedora de música, canto e dança<sup>487</sup>. A espartana gozava de maior liberdade, não se responsabilizando pela casa nem pela educação dos filhos, podendo dedicar-se à dança e canto, e também a treinos físicos que praticava desde a infância. Em resultado da ausência do homem, dada a intensa actividade militar masculina, a sua liberdade era ainda mais profícua. Todavia, esperava-se que gerasse filhos saudáveis com vista a servirem a *polis*.

Num sentido geral, a mulher grega tinha restrito desempenho social. Ateniense ou espartana, esposa ou concubina, nem umas nem outras, conheciam direitos políticos, estando-lhes vedada a vida pública e não sendo consideradas cidadãs. Todavia, conheceram visibilidade em domínios como a religião e a filosofia. No período helenístico, é considerável a sua importância social em todo o mundo grego, ocupando nos séculos III e II a.C. cargos de relevância. O casamento, monogâmico, privado e à parte da *polis*, sem obrigatoriedade da presença do sacerdote, contemplava a união entre familiares. Antecedido de noivado, onde se acertava o dote da mulher, precedia a cerimónia de casamento celebrada com banquete e de que faziam parte sacrifícios às divindades. O divórcio era consentido apenas ao marido – que podia repudiar a esposa –, sendo o

---

<sup>487</sup> Eram comuns as decorações a fresco ou em mosaico de cenas de vida não conjugal de pendor erótico [*imagens* 30-32] – conforme *imagem* 32, estas cenas ilustravam também livros de poesia, como é o caso de *Carmina*, de Gaio Valério Catulo [veja-se Catulo, *Carmina*, Tradução de José Pedro Moreira e André Simões. Lisboa, Cotovia, 2012 e artigo revista LER, Novembro 2012, p.68].

adultério mais rigoroso e punido quando cometido pela mulher, tido como afronta à autoridade masculina e mais censurado com eventual nascimento de filhos ilegítimos.

No caso romano, até ao século I a.C., predominando o dever cívico, casar era um incumbência do cidadão. Na era cristã, o casamento – no que respeita os *homens livres*, pois que uma união firmada legalmente não era consentida aos escravos – tratava-se de acto privado, sem contrato escrito ou qualquer gesto simbólico que o assinalasse, existindo um ajuste de *dote*, quando a noiva este possuía. Testemunhas atestavam desse estado e o marido reconhecia a mulher com quem vivia como sua esposa, sendo uma situação com efeitos de direito. Entrosando moral, estoicismo e prática cívica, o respeito pela cónjuge cresceu numa *moral do casal*, praticando a monogamia, conquanto a mulher pudesse ser partilhada com amigo ou conhecido, de forma amigável. Com a vigência dessa *moral do casal*, o homem casado tem deveres para com a mulher e esta, embora obediente segundo a sua inferioridade natural direito a ser respeitada<sup>488</sup>. A companheira era um objecto, em resultado da opção de casar do elemento masculino, e podia sair de sua casa, se acompanhada. Tinha, contudo, a liberdade de se poder divorciar, caso o entendesse, não sendo penalizada, pois que mesmo a infidelidade não era circunstância reconhecida como afectando a imagem do marido<sup>489</sup>. O divórcio era aceitável, frequente e igualmente informal, sendo suficiente a intenção. Casamentos e divórcios eram frequentes, bem como a coabitação de descendentes das várias ligações. Em se divorciando, a mulher levava o seu dote. O divórcio não quebrava as relações entre famílias, necessárias para a manutenção de alianças sociais e/ou políticas, pelo que estas se mantinham ainda que outras uniões se sucedessem.

Instituição básica do povo romano, a família transmitia moralidade e estatuto social através de gerações, e assim se honravam os ancestrais na morte, para que esta tradição se não perdesse. O casamento visava não o prazer, mas procriar filhos, sendo a afeição durável quando cumpria este fim – paganismo e cristianismo partilham, em determinada época, a máxima *Façam amor só para ter filhos*. Deste modo, na *moral cívica*, a esposa era um instrumento mais na profissão do cidadão e chefe de família, um outro elemento entre o pessoal doméstico, às ordens da esposa por delegação do marido que, quando na mulher

---

<sup>488</sup> *ser bom vizinho, anfitrião amável, terno para com a esposa e clemente para com o escravo*, Homero, cf. AAVV, *História da Vida Privada*, Direcção de Philippe Ariès e Georges Duby, Vol I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1989, p. 52.

<sup>489</sup> *Um marido é senhor da sua mulher, como das filhas e dos servos domésticos; se a sua mulher é infiel, isso não é ridículo, mas uma infelicidade, nem maior nem menor que a gravidez de uma filha ou a falta de dever de um dos escravos*, in idem, p. 51.

plenamente confiava, lhe entregava o governo da casa e as chaves do cofre-forte<sup>490</sup>. Considerada ao nível dos amigos, importante na vida social, o casal vivia diariamente essa amizade conjugal e, em nome de obrigações conjugais, algumas mulheres chegavam a ter desempenho político, e, quando viúva, situação frequente, o seu poder acrescia, gozando de direitos sucessório e testamentário. Liberta de *amo*, usufruía da melhor condição feminina em Roma. No que respeita o concubinato [*imagem 26*], frequentemente mais não era que um casamento impossível de conceber, por diferenças sociais que levavam a uma união desigual, existindo, porém, registos de defuntos que nos seus epitáfios honram a sua concubina e, em alguns casos, honram em simultâneo a primeira esposa e a concubina que após a morte da esposa a esta sucedeu. Relativamente à mulher etrusca, esta participava activamente na vida social, gozava de maior liberdade que a grega e romana, sem subordinação ao marido. A ausência marital, dado o homem aristocrata participar com frequência nas guerras, acrescia o poder e estatuto femininos, tendo assegurada, quando viúva, a gestão dos bens e continuidade da família.

Esta incursão, num domínio que se desvia do nosso objecto de estudo, apresentou-se-nos pertinente para observarmos a especificidade de esculturas femininas reclinadas em sarcófagos, e representação do casal.

\*

Embora a reclinação fosse até tarde posição masculina do festim, encontram-se vários exemplos de sarcófagos de mulheres reclinadas [*imagens 33-35*]<sup>491 492</sup>, alguns à imagem de Ariadne ou Vénus [*imagens 36 e 37*], sobretudo de nobres famílias, aferindo-se que apenas o estatuto social, por excelência elevado, lhes consentia essa figuração [*imagens 38-44*]. Por vezes, urnas ou sarcófagos encontram-se numa mesma tumba, atestando serem de mulheres da mesma família – *Ponticello di Campo*, Perugia, séc. II e I a.C., construída fora da

---

<sup>490</sup> Sg. *ibidem*, p. 82.

<sup>491</sup> *Mas conta lá, Gaio, por favor, por que motivo não está Fortunata à mesa?*

[...]

*E já estava para se levantar, não fosse o facto de, a um sinal, toda a criadagem ter desatado a bradar por Fortunata, umas quatro vezes ou mais. Lá apareceu ela, finalmente, com a veste arrepanhada por um pequeno cinto verde-amarelado, de maneira a deixar à vista, por baixo, uma túnica cor de cereja, umas argolas de tornozelo entrançadas e uns sapatos de pele branca com aplicações em ouro. Então, depois de enxugar as mãos num pano que trazia ao pescoço, dirigiu-se para o leito sobre o qual se encontrava reclinada Cintila, a esposa de Habinas, e deu-lhe um beijo, enquanto esta batia palmas de alegria.*

In Petrónio, *Satyricon* (c. 60 d.C.), Lisboa, Livros Cotovia e Delfim F. Leão, 2005, p. 112.

<sup>492</sup> A *Tumba funerária feminina*. Roma, séc. II d.C. [*imagem 35*] tem, ainda, a particularidade de atestar a existência, à época, da mulher artista, pois que a figura feminina se faz acompanhar de boiões de pintura e do modelo nu.



cidade, apresenta um especial conjunto cinerário de necrópole familiar em tumbas subterrâneas. De origem etrusca, realizadas por artesãos gregos, em pedra local e policromadas, as inscrições com os seus nomes rezam em etrusco, embora algumas datem do período pós constituição do *municipium*, em 89 d.C., estando já o Latim em uso. As mais antigas contêm relevos com cenas da mitologia grega. Câmara mortuária familiar para mulheres de sucessivas gerações, apresenta-se de grande interesse. Identificadas como pertencendo à família Selvathri, os dados indicam a descendência via maternal, a saber, *Carcinei*, mulher de Selvathre; *Thana Selvathre*, mulher de Cusithe, filha de Carcinei; *Thania Cusithi*, mulher de Chvesna; *Hermi*, mulher de Cacei, filha de Acsi; e *Fasti Vipi*, filha de Hermi.

A tumba *Ipogeo di Donne*, Casaglia, Perugia, sécs. II e I a.C. [*imagens 43-44*], *hypogeum* de mulheres, contém também urnas de quarto mulheres da mesma família, três delas com inscrições etruscas – *Ani*, filha de Vapsuntei; *Larthi Alfi*, mulher de Veltsna, filha de ...; e *Thania Veltsnei*, filha de Larth e Armni, mulher de Luesna –, e uma quarta com inscrição em latim indicando tratar-se de *Lusinia*, filha de Iota. A urna de *Thania Veltsnei* [*imagem 44*] é particularmente significativa pois surge representada abraçando seu esposo. Na verdade, a maioria das representações femininas reclinadas encontradas na funerária, quando não decoram o sarcófago masculino, deparam-se em contexto de representação do casal, contendo os corpos de ambos os esposos. Posição usual nos banquetes e festins gregos e romanos, onde as mulheres não tinham lugar, à exceção das que entretinham os convivas, estes sarcófagos são figurações fora do contexto de repasto apresentando o casal reclinado em atitude de conluio, levando-nos a considerar da cumplicidade entre o casal, conluio esse mais frequentemente representado no caso etrusco, onde a temática da feliz união conjugal é narrativa apreciada [*imagens 45-52*]<sup>493</sup>, unindo casais até à, e para lá da, morte.

Os primeiros exemplares romanos de representação do casal – realizados segundo inspiração etrusca, que elegeu esta figuração desde o século V a.C. – foram, na sua maioria, esculturas-monumento colocadas nas tumbas, sendo adoptados mais frequentemente como sarcófagos no início do século II, iconografia tão particular que se crê sob demanda do[s] esposo[s] – o *Sarcófago conjugal romano*, 220 a.C. [*imagem 52*], é contudo já um sarcófago comum do casal, a esposa figurando Tellus, a deusa Terra e o elemento masculino

---

<sup>493</sup> Os sarcófagos conjugais de Vulci [*imagens 50 e 51*] apresentam-se numa variante à reclinação em decúbito lateral, dizendo ainda de maior intimidade entre esposos.



adoptando a pose à imagem dos deuses dos rios – conforme esculturas de personificação do Nilo e Tibre [imagens 53 e 54]<sup>494 495</sup>.

\*

Vimo-nos debruçando sobre a representação do corpo reclinado na escultura e fresco tumulários, contudo, a representação fúnebre com cena de banquete [imagem 56] surgiu também no mosaico romano, contemporânea do banquete na decoração doméstica e em espaços públicos [imagem 57], assim como narrativas de *Dionísio e Ariadne* [imagens 58 e 59]<sup>496</sup> ou imagens feminis<sup>497</sup>. Partir, cortar e colar, as pequenas peças de mármore, cerâmica, vidro ou mesmo ouro formaram atraentes mosaicos narrativos, fonte apreciável no que respeita as personificações. São figurações de rios e oceanos<sup>498</sup>, frequentemente a par de deusas e ninfas que se fazem, por vezes, acompanhar de um vaso de onde jorra água, metáfora que acrescenta à fluidez da reclinção [imagens 61 e 62]. O mosaico revela-se uma fonte inesgotável, que os romanos apreciaram e divulgaram, decorando pavimentos, tomando a

---

<sup>494</sup> Veja-se, também, serviço de porcelana de Berlim – oferecido por Frederick William III da Prússia a Arthur Wellesley, 1º Duque de Wellington – [imagem 55], cuja peça central ostenta um obelisco, rodeado na base por figuras, em *biscuit*, dos deuses dos rios conectados com Wellington. Esta temática relaciona não apenas a posição reclinada favorável à fluidez – que se encontra em figurações dos rios – como faz uma remissão para a pose da Antiguidade enquanto convívio e repasto, uma vez que o serviço de mesa servia estes fins.

<sup>495</sup> Segundo Tales, o primeiro filósofo do Ocidente, o universo seria feito de uma substância, eventualmente água – *Tudo é água e o mundo está cheio de denses*, a única frase que de Tales de Mileto nos chegou –, mar primordial, matéria-prima divina do cosmos, a água elemento possível à vida e da qual todas as criaturas provinham. Já Anaximandro, seu discípulo, procurava explicar o mundo falando pela primeira vez de um deus único, força metafísica que geria os ciclos de vida e morte, dia e noite, estações do ano, revelando os primeiros passos do racionalismo. A filosofia ceifando os deuses e o seu panteão.

A par dos filósofos de Mileto, responsáveis pelo futuro racionalismo ocidental, outra filosofia emergia em simultâneo na Índia, a *samkhya* – atribuída ao filósofo Kapila – que remetia para a reflexão e discussão, vindo a dominar o pensamento dessas escolas filosóficas. À imagem da escola de Mileto, procurava analisar o cosmos descrevendo um processo evolutivo, diferenciando-se dos primeiros porquanto era uma filosofia ateuista assentando a realidade suprema na pessoa, *purusha* – a busca do verdadeiro *eu* –, que se confundia com a natureza tida como feminina.

[segundo Karen Armstrong, *Grandes Tradições Religiosas*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2009, p. 189, Tales, que não deixou legado escrito, sendo o seu pensamento foi registado por Aristóteles, notabilizou-se por haver previsto um eclipse solar, em 593, não como acontecimento divino mas um fenómeno da natureza.]

<sup>496</sup> Note-se como em *Dionísio e Ariadne*. Síria, séc. III-IV d.C. [imagem 59], é esta, e não Dionísio, quem se reclinava.

<sup>497</sup> Conforme imagem de rosto de Elaine Goodwin, *The Human Form in Mosaic*, Wiltshire, Crowood Press, 2007, obra que para esta temática estudámos [imagem 60].

<sup>498</sup> Trabalhos de construção do campo de futebol de Alter do Chão trouxeram à luz, em 1954, ruínas do povoado romano de Abelterium, numa das vias que ligava Olisipo a Emérita Augusta, havendo sido identificadas termas, uma habitação, do séc. IV d.C., e uma necrópole da Antiguidade Tardia, séculos VI-VII. Na habitação, de consideráveis dimensões, revelou-se o pavimento do *triclinium*, mosaico com medalhão apresentando ao centro a cabeça de Górgona num escudo e, à volta, cena do Canto XII de *Eneida* de Virgílio, semelhante ao episódio da cena do Canto XXI de *Ilíada*. Na base, estão representados, possivelmente, o génio do rio Tibre e o deus Vulcano. [para esta referência, veja-se Miguel Pessoa, “Retratos ou Alegorias nos mosaicos das Estações do Ano da Villa Romana do Rabaçal, Penela, Portugal?”, in *Revista de História da Arte*, nº 5, Instituto de História da Arte, FCSH/UNL, 2008, pp. 38-65].

mitologia como decoração, memória de uma antiga cultura pagã no domínio cristão cuja religião se difundira no mundo romano, chegando a África nos primeiros séculos da nossa era, onde adornou também as casas rurais das classes elevadas.

Após o século VI, a arte do mosaico estende-se ao território africano, que corresponde à actual Tunísia, para lá da temática mitológica preferida na Roma imperial, as cenas representam ainda a vivência privada do cidadão e são exímias na beleza dos motivos geométricos e florais, descrevendo as actividades e lazeres dos senhores, versando espectáculos de gladiadores, competições atléticas e literatura. Do Império Romano à costa Atlântica a Oeste e do deserto da Síria a Oriente, o mosaico preservou-se em inúmeros exemplares dado o chão onde figuravam, mais a resguardo de intempéries, e pois que os materiais utilizados eram robustos dado o fim a que serviam, acrescentando o despovoamento que sofreram muitas das áreas onde estes figuravam. Por longo tempo menorizado, veio a ser reconhecido como arte por arqueólogos e historiadores.

A reclinção ocorre, igualmente, em figurações no vaso grego e utensílios afins, sendo Atenas o maior e mais importante centro de produção – vasos e crateras, ânforas e hídrias conheceram grande divulgação e apreço. Nos primeiros tempos da história grega, quando a Grécia contacta com as mais antigas civilizações mediterrânicas, a cerâmica é coberta de motivos essencialmente geométricos – o estilo geométrico na cerâmica recua a 900 a.C.. Moldam-se os vasos e a pintura concebe a linha dando origem a sinuosidades, desenhando o artesão, de memória, corpos a jeito muito simplificado, contribuindo a ausência da natureza, para uma maior atenção à figura humana. No séc. VIII a.C., ânforas<sup>499</sup>, crateras e píxides, representando rituais fúnebres, são já usuais em sepulturas de dirigentes da *polis*. Fundos claros dão destaque a figuras, acompanhadas de frisos geométricos – decorava-se o gargalo ou topo e base com frisos geométricos, animalistas ou vegetais, preenchendo-se o dorso com cenas narrativas de cortejos, de batalha ou temas míticos, incluindo os dionisiacos. A figura humana, no corpo da peça, dispondo os membros de forma não naturalista, exibia cabeça e pernas de perfil, tronco triangular visto frontalmente e cintura estreita, vindo, com o tempo, a ganhar em liberdade e movimento [imagens 63-74]<sup>500</sup>.

---

<sup>499</sup> Quando em meados deste século, a incineração é substituída, em Atenas, pelo ritual do enterro, a ânfora passa a ter utilidade de utensílio de uso doméstico, assim como o *skypos* e *Kantharos*, recipientes para beber, e os *arybalos* destinados aos óleos perfumados. cf. AAVV, *ARTE, a Grande História da Arte*, Vol. 11, Lisboa, Público, 2006, p. 76.

<sup>500</sup> Datada do século VIII a.C., a *Cratera ática com cena funerária*. Grécia, séc. VIII a.C., com cena funerária, da autoria de Pintor do Dipylon, [imagem 63] denota que o pintor não reproduzia ainda o corpo com exactidão –

A *Cratera de campana*, c. 340-330 a.C. [imagem 74], tem a particularidade de apresentar cena com três actores recostados no mesmo *Kline* jogando *kottabos* – jogo que consistia em lançar vinho de uma *kylix* e acertar no prato ou taça – após representação teatral. A alusão ao teatro e a Dionísio, divindade tutelar, acentua-se na grinalda na parte superior onde se suspendem as máscaras de cena onde o deus jovem, sentado e vestido à imagem dos actores, oferece uma pátera a Sileno que se apresenta com barba. As figurações de temática teatral são frequentes nestas narrativas em cerâmica e em outros suportes, onde se observa o leito de reclinção e/ou se alude a Dionísio como a Lucerna, séculos II-III d.C. [imagem 75] – representação de dois actores trágicos, com máscara e *onkos*, estando o primeiro reclinado sobre o *kline*, apoiando a cabeça sobre a mão esquerda, e o segundo sentado aos pés. Ambos ostentam na mão directa um punhal, o que remete para a Tragédia. O personagem sentado veste ampla túnica, à imagem do uso romano, e o deitado túnica bordada. A cena parece pertencer à tragédia *Orestes* que narra a loucura deste, abrindo com o leito em que Orestes padece acometido.

Os *Moldes com cena de teatro*, séc. III d. C. [imagem 76] apresentam também figuras reclinadas no *kline*. A primeira, com máscara trágica e cabeça apoiada sobre a mão esquerda, sustenta uma coroa na mão direita. Aos pés, senta-se um personagem masculino com máscara cómica, podendo eventualmente ser uma figura feminina – sua irmã Electra –, remetendo para um episódio paródico da tragédia de Orestes, ocorrido entre este e o seu fiel amigo. Outras referências a Dionísio ou à reclinção surgem em objectos e suportes díspares como camafeus em alabastro [imagem 77] ou *discos* metálicos [imagens 78 e 79]. Pinturas em folhas de púrpura – como o episódio da apresentação da cabeça de São João Baptista [imagem 80] – surgem enquanto manifestações de primeira arte cristã, com a criação de arte monástica, em que imagens de reclinção narram casos bíblicos.

Os louvores ao deus Dionísio/Baco recuam a milénios e demoravam de Dezembro a Março constando de várias celebrações. Entre a teatralização e a desordem, os festejos decorreram até serem proibidos pelo Senado Romano em 186 a.C., e neles tinham as mulheres – as *bacantes*, seguidoras do romano Baco – uma liberdade exclusiva ao abrigo da festa, pintando o rosto e desnudando-se em danças eufóricas. Dionísio traz a inclinação para o prazer desmedido. O banquete não tem, todavia, como urge parecer, apenas a

---

rígido e frontal com mãos unidas ao corpo [o artista mostra maior domínio da matéria quando os braços se afastam do corpo] –, sendo as figuras esquematizadas em consonância com o geometrismo dos motivos decorativos e reveladoras dos receios do artista.

levidão dionisiaca, associado à embriaguez, insensatez, disfarce, máscara. Partindo de Nazaré, terra natal, Cristo espalhou a sua mensagem pelas casas e sinagogas da Galileia<sup>501</sup> e também fora da Palestina<sup>502</sup>. É reclinado que Cristo está em casa do fariseu quando Maria Madalena lhe lava os pés com os cabelos e lágrimas<sup>503</sup>. Na figura de *Cristo lava-pés*, os apóstolos, reclinados, pousavam os pés nas pontas dos leitos. Na *Última Ceia*, Cristo e os apóstolos reclinaram-se havendo também Cristo escolhido o banquete, como celebração do convívio, reunindo-se pela última vez, em *triclinium*, anunciando o reencontro em outra vida [imagens 81-89].

Para lá dos altares referidos nas religiões greco-romana, judaísmo e cristianismo, a *Carta aos Hebreus* traz o altar em sentido figurado, sendo certo que, no paleo-Cristianismo, o altar cristão era sobretudo uma mesa, em contexto de '*triclinium*', com os participantes reclinados em leito, pois é esse o sentido dos verbos '*discumbo*', na narrativa da Última Ceia [*Discubuit... et accepit cálice gratias, egit, et fregit... in mensa*, Lucas 22,14-21]; *recumbo*, no episódio de Emaús [*Dum recomberet cum eis, accepit panem...ac fregit*, Lucas 24, 30]; e até *conuenio* numa reunião de Paulo e Lucas com os cristãos de Tróade, associados ao acto de fracção do pão [*Cum convenissemus ad frangendum panem*, Ac. 20, 7]<sup>504</sup>. A mesa de refeição promovendo o convívio, celebrando a amizade, é lugar onde o pagão e o cristão se cruzam.

\*

A posição reclinada apresentou-se-nos também muito expressiva na arquitectura monumental. A unidade formal tão apreciada pelos gregos, e ilustrada nas suas tragédias, encontrou a precisa expressão na arquitectura, cujas esculturas colocadas nos frontões – conforme Templo de Afaia, Aegina [imagens 90 e 91] – atraíam o olhar para o ponto mais alto do edifício. Esmeradas decorações, procurando esse chamamento do olhar, figuravam no cimo do templo, sendo usadas formas mais simples para a base, conhecendo o apogeu

---

<sup>501</sup> *In Galilaeam...in synagogis eorum*, Lucas, 4, 14-15, cf. Justino Maciel, "Olhares do Historiador da Arte perante o discurso original do Cristianismo", in Revista de História de Arte, nº 1, Instituto de História da Arte, FCSH/UNL, 2005, p. 25.

<sup>502</sup> *Sinagoga era o lugar onde Cristo e os Apóstolos se dirigiam quando chegavam a uma nova cidade e nesta se reuniam homens e mulheres*, cf. Lucas, 13,11, in idem, p. 26 – *Em Fiipos, a reunião dos judeus fazia-se numa proseucha ou lugar de oração junto ao rio, onde se juntavam as mulheres. [Foras portam iuxta flumen ubi videbatur oratio (gr. Proseuchén esse: et sedentes loquebamur mulieribus quae convenerunt, Ac. 16,13], cf. ibidem.*

<sup>503</sup> *Quando Cristo entra em casa do fariseu, para comer com ele, chega a mulher pecadora que, com as suas lágrimas lhe lava os pés, estando Cristo à mesa, reclinado, como era uso nesse tempo.* cf. Lucas, 7, in ibidem.

<sup>504</sup> Citações em latim in *In Galilaeam...in synagogis eorum*, Lc, 4, 14-15 cf. ibidem, p. 28, texto e notas 182, 183 e 184.

no conjunto escultórico do *Parthénon*<sup>505</sup> – conforme *Demeter, Perséfone e Íris* [imagem 92] e *Leda, Diana e Afrodite*. Partenon [imagem 93], alcançando-se, assim, o equilíbrio do conjunto, a partir de um eixo central em destaque. Nestas narrativas, deparamos frequentemente com a representação de guerreiros, sendo a figura do guerreiro moribundo muito conveniente, dada a reclinção do corpo que esvaece responder à exigência da gramática e disposição estética [imagens 94 e 95]<sup>506</sup>.

Frontões triangulares pediam figura[s] vertical[is] ao centro, ajoelhadas para os lados e reclinadas nos ângulos. Numa *frame* triangular, as figuras não podiam exibir as mesmas dimensões, recorrendo os artistas a estratégias na composição, diminuindo as figuras de tamanho no preenchimento dos ângulos, numa espécie de perspectiva. A reclinção surge no frontão triangular para resolver esta triangulação, que a ser outra criaria figuras disformes, mirradas, face à figura central. Em termos estéticos resultava, também, que os baixos-relevos evidenciavam as partes do corpo do fundo, gerando distorções quando sobre o efeito de sombra – por exemplo, a cabeça mais saliente que o pescoço. Fídias (490 a.C.-430 a.C.) resolveu esta questão procedendo a certa inclinação dos seus frisos, atribuindo maior relevo ao cimo que na base.

A evocação dos frontões da Antiguidade vem a ser uma apetência a partir de Oitocentos, em construções monumentais como a *Assemblée Nationale*, esculturas da autoria de Jean-Pierre Cortot, 1728, ou *La Madeleine*, lavra de Pierre Contant d'Ivry & Étienne-Louis Boullée, 1842, em Paris [imagens 96 e 97]; o *British Museum*, 1852, obra de Sir Robert Smirke [imagem 98]<sup>507</sup>; ou a *Musikverein*, sede da Wiener Philharmoniker, Viena, trabalho de

---

<sup>505</sup> Empreendido por Péricles, visando o embelezamento de Atenas, o Parthénon diz do apogeu da ordem dórica, enquanto o *Erechtheion* se apresenta o apogeu da jónica, cf. AAVV, *História Mundial da Arte*, Vol. I, 6ª edição, Revisão técnica de José-Augusto França, Lisboa, Livraria Bertrand, 1995, p. 217.

<sup>506</sup> Indirectamente, a reclinção atesta do domínio do material e a prudência a utilizar. Pouco a pouco, o escultor, não perdendo o respeito pelo material – embora deixe de se dominar por ele como sucedeu com os artistas de Aegina –, abandona a frontalidade, inflectindo uma perna, elevando uma anca, desnivelando os ombros, afastando braços e voltando a cabeça, modelando músculos, numa sugestão de movimento. A escultura grega foi caminhando para mais próximo do humano, apresentando-se a representação masculina precocemente mais evoluída, pois que, treinando os atletas nus, esta anatomia era mais facilmente estudada, enquanto a feminina se manteve por mais tempo ao jeito arcaico – *quando no século IV os habitantes de Crotona encomendaram a Zéuxis uma pintura sobre Helena de Tróia, autorizaram-no a ver as mais belas raparigas da cidade para que ele pudesse criar uma imagem tão fiel quanto possível da realidade*, in idem, p. 195.

Para mais sobre a escultura grega masculina e feminina, vejam-se capítulos **C. I. 1. corpo – o todo território e o fragmento** e **C. I. 2. pose com/sem pose – corpo nu / corpo despido**.

<sup>507</sup> A gramática do frontão do British Museum apresenta-se muito curiosa pelo modo foge à simetria, resolução através de esculturas de figuras pequenas na lateral direita.

Theophilus Hansen, 1870 [*imagem 99*]<sup>508</sup>. No caso português, urge referir, em Lisboa, os frontões do *Teatro Nacional D. Maria II*, 1846, criação de Fortunato Lodi [*imagem 104*], e da *Assembleia da República*, obra de José Simões de Almeida (sobrinho), realizado entre 1934-38 [*imagem 105*].

\*  
\*      \*

Para o estudo da pose reclinada na Antiguidade, procedemos a leituras que proporcionassem o enquadramento cultural – que enveredar pela Antiguidade exigia – e colectámos imagens que permitissem inferir de contextos vários da pose, avaliando da sua acepção enquanto experiência do masculino e do feminino, observando a mulher nos entrecos social e familiar nas sociedades em estudo, para inferir das suas representações. Considerámos, para tal, a Antiguidade nos países que hoje existem no que era o mundo etrusco, grego e império romano, incluindo o actual território português – *Triclinium* de Odrinhas [*imagem 106*] – partindo de um corpus de baixos-relevos, escultura, cenas pictóricas em cerâmica, mosaico e outros objectos. Urnas e interiores de templos/habitações, as câmaras e sarcófagos, chegados aos dias de hoje – mais preservadas pois estando a recato de intempéries e violações mais resistiram ao tempo –, apresentaram-se como os melhores testemunhos deste *reclinar* que nos propusemos descobrir, ponderando também o mosaico pela sua resistibilidade.

Apurámos que egípcios e sumérios pressupunham uma vida futura, mas esta não dependia da subsistência do espírito através de objectos materiais ou da imagem. A arte suméria não deixou informações nas cenas do quotidiano quanto a esta vida religiosa como deixou a egípcia. Inferimos, assim, interessarem-se os mesopotâmicos pouco pelos túmulos, que não tinham para si valor religioso, sendo mais importantes os palácios e templos. Os epicuristas não acreditavam numa vida pós-morte, os estóicos com ela não se importavam e o povo tinha a morte como sono eterno, negação da vida, não existindo qualquer doutrina que veiculasse outra vida no *Além*. Todavia, nos ritos funerários, é notória a urgência de algo que aconchegasse na angústia da finitude. Das urnas cinerárias ao sarcófago, abrigando o corpo na última morada, a prática da inumação atesta a crença em outra vida, em que os

---

<sup>508</sup> Figuras femininas reclinadas, esculturas de Franz Melnitzky, adornam também a *große Saal*, ou *Goldener Saal*, da *Musikverein* [*imagem 100*]. A disposição estética de figuras reclinadas, embora não em frontão, foi, ao logo do tempo, igualmente retomada em fachadas de edifícios, como *The Arcade*, Londres [*imagens 101-103*].

defuntos continuavam a viver rodeados dos seus luxos e deleites. Já os primeiros cristãos rejeitavam as representações de temas religiosos, procurando a ordem espiritual superior, assim se diferenciando do mundo pagão prévio, que cultivava as formas e a idolatria<sup>509</sup>. O espírito procurando suplantar a matéria no arrebatamento.

Os gregos abandonaram a cremação em meados do século VIII a.C.. Nos séculos V e IV a.C., os romanos eram ainda cremados, e guardadas as suas cinzas em potes, que se alojavam em mausoléus à imagem dos jazigos de hoje, vindo o corpo a ser enterrado, no período Paleocristão, com o romano-cristão do primeiro período, construindo os romanos os seus túmulos a pensar na eternidade – veja-se *Apoteose de Antoninus e Faustina*. Base da Coluna de Antoninus Pius, Roma, c. 161, a Eternidade alada conduz Antoninus e sua esposa Faustina ao reino dos Céus [*imagem 107*]. Adriano (76-138) difunde, no Império Romano, a sepultura em sarcófagos, praticada desde sempre nas classes aristocráticas, por homologação que procurava estreitar laços entre Roma e o mundo helenístico numa sociedade apta ao novo cariz religioso. Alinhados no interior das câmaras de acesso exclusivo à família, as cerimónias de oferendas e refeições efectuavam-se no exterior, onde leitos reclinados recebiam os celebrantes. Quando os sepulcros eram espaçosos, estes louvores tinham lugar no interior, participando os defuntos representados repousando em reclinção na *kline* com pratos e taças na mão<sup>510</sup>. Com Constantino (272-337), primeiro imperador a adoptar o Cristianismo como religião oficial, verificámos que a cremação, tida como a forma mais rápida de chegar aos deuses, veio a ser substituída pelo enterramento do corpo pois que *o homem provém da terra e à terra volta*.

No que respeita as áreas motoras e dominância dos membros, confrontámo-nos com exemplos de reclinção em decúbito lateral direito, embora não ocorrendo isolados mas em preenchimento de frontões e demais gramáticas em prol da simetria, assim constatando que a posição de reclinção é, por excelência, o decúbito lateral esquerdo, crendo-se que a mais favorável no leito à mesa – imagens que mais avultam –, com mão/braço esquerdos sustentando a cabeça, deixando disponível a destra para sustentar os objectos com se faz

---

<sup>509</sup> Em Elvira, cidade desaparecida da Península Ibérica, reuniu em 306 um Concílio reafirmando a doutrina que só permitia ornamentação dos recintos sagrados com ramagens, ausentando as figurações humanas e de animais, enfrentando, e vindo a ceder, a massa dos crentes que necessitavam de imagens para melhor e mais ascender a um estado místico superior. Sg. Correia de Campos, “A Virgem na Arte Nacional”, Separata das actas do II Congresso Nacional Mariano, Braga, Tipografia Oficina de S. José, 1956.

<sup>510</sup> A libação era introduzida no túmulo através de pequenos tubos, existindo também sarcófagos com taças ou pratos furados que permitiam a introdução do líquido, sg. AAVV, *ARTE, a Grande História da Arte*, Vol. 12 [Arte Romana], Lisboa, Público, 2006, p. 181.



acompanhar. Esta apetência manifesta-se nas representações pictóricas e esculturais, no mosaico e na cerâmica, incluso nas diegeses que escapam à temática do banquete, como a representação de rios e entidades da natureza.

Memória a um mesmo tempo individual e social, entre o sarcófago vertical e o decúbito dorsal – posição deitada de costas com mãos postas –, a *reclinação* na tumularia apresentou-se-nos recorrente em decúbito lateral, sendo sobretudo no sarcófago que mais encontramos o corpo feminino reclinado na Antiguidade. Urgiu, deste modo, apurar do estatuto da mulher nas civilizações estudadas, contextualizando-a na família e na sociedade. Pelo que nos foi consentido observar, a posição social da mulher numa família de privilégios determinou o número de sarcófagos com figuração feminina, bem como os estados de casada ou viúva, à qual era dado maior relevo e devido respeito, relevando uma Etrúria em que as mulheres gozavam de maiores privilégios que nos demais povos da Antiguidade.

Após o estudo de imagens a que procedemos, consideramos que da *reclinação*, *reclinatio* que se faz no repouso<sup>511</sup> / sono / morte / refeição, a refeição – do *discumbo* [*deitar-se à mesa, para comer*] – assoma como mais frequente. Inferimos que esta narrativa perpetuada nos leitos de eterno repouso, se apresenta como uma evasão ao fugaz e angústia face à finitude, uma narrativa que, todavia, consideramos dinâmica pois que relata uma comemoração inter-vivos, vida e alegria. Coligimos que a evocação de – e a remissão para – Dionísio, deriva desses mesmos atributos de prazer e bem-estar, inerente à celebração da vida, assim se apresentando recorrente na estatuária tumular como forma de conduzir o festim para o *Além* – esperança num porvir a partir de uma experiência de vida –, beneficiando os defuntos dos prazeres terrenos, à imagem do convívio quotidiano. Imagens de Cristo em *reclinação* na *Última Ceia* contribuem para esta ideia de partilha, festim e reunião de amigos. A alma em trânsito. Prazer. Deleite. Convívio Descanso. Repouso. Em *reclinação*, a posição por excelência.

Para os Antigos o prazer era tão relevante quanto a virtude, e a amizade tecia a reciprocidade das relações, sendo o banquete ideal de civilidade. Postura no *Banquete* de Platão e nas conversas à mesa de Plutarco – que diz ser a comida a encenação ideal para

---

<sup>511</sup> Veja-se como Lawrence Alma Tadema evoca este contexto em *Cena de Pompeia ou A sesta*, 1868 [*imagem 108*].



confraternizar –, era reclinados que os convivas celebravam no importante *simposium* grego e no banquete romano<sup>512</sup>. À noite, em privado, libertos dos seus afazeres, também os senhores de linhagem davam largas à convivialidade, distribuindo-se em similares leitos à volta da mesa central onde se dispunham as iguarias, comida e bebida, capitais nos festim e festejo. Elo condutor até ao Presente, o banquete apresenta-se como lugar híbrido do sagrado, mitológico e profano, e sobreviveu às mudanças sócio-culturais, resultando esta posição reclinada não enquanto fruto do acaso, mas procura do conforto segundo o cânone do bem-comer e do bem-estar, veiculando a sociabilização e intercultura. No banquete, proliferavam a música, a dança, a poesia e os adornos de flores e coroas, partilhando-se pareceres e assuntos elevados, a remeter para as tertúlias literárias, onde os homens de cultura abordavam a filosofia e cultivavam a erudição e o pensamento. Segundo o mesmo intento, retoma-se esta reclinção no *Salon* cultural francês de Setecentos às primeiras décadas de Novecentos, recebendo a *salonnière* os convivas, à imagem do reclinar dionisiaco e cristão, reclinada na sua *chaise longue* – legatária do *triclinium* – promovendo similar intercâmbio de convívio, cultura e repasto, onde os chás ou jantares, em jeito de festim e a *bem receber*, precediam o serão de tertúlia destes círculos, uns privilegiando a virtude outros a libertinagem, como observaremos.

---

<sup>512</sup> Mil e duzentos anos depois do costume do banquete se haver perdido – com a retirada de Porfírio, séc. III, de Alexandria –, Lourenzo di Médici, impulsionador do movimento neoplatónico da Academia Florentina, reatou essa tradição, levando a cabo, a 7 de Novembro de 1468, a realização de um banquete a fim de comemorar a data do nascimento e morte de Platão. Tendo como anfitrião Francisco Bandini, reuniram-se, em Careggi, nove convivas platónicos, havendo sido lido o *Banquete*, do autor, e em seguida representadas, por cinco deles, as personagens do diálogo, retomando as temáticas de cada discurso. [veja-se PESSOA, in *Revista de História de Arte*, nº 5, art. cit..].





*Juliette Récamier, la belle Juliette, salon Rue du Mont-Blanc*<sup>513</sup>

*La marquise reçoit assise, ou même allongée, sur un grand lit qui se trouve au milieu de la pièce. les invités se placent dans l'espace entre le lit et le mur qu'on appelle alors 'ruelle'.*

Anne-Marie Dardigna<sup>514</sup>

Os círculos intelectuais constituídos, nos séculos XV e XVI, por rainhas, princesas e aristocratas europeias abriram caminho aos salões seiscentistas franceses geridos por eruditas mulheres solteiras, viúvas ou casadas com maridos liberais. Algumas aristocratas, cansadas do tédio e maneiras brejeiras da corte de Luís XIII, criam espaços particulares privados, onde fomentam as novas ideias e cultivam a elegância do trato e do *estar*. Os *salons* nascem enquanto lugares pedagógicos, e breve se multiplicam, havendo o modelo sido instituído por Madame de Rambouillet.

Catherine de Vivonne, *Marquise de Rambouillet* (1588-1665), que escolheu para si mesma o pseudónimo de *Arthénice* – anagrama de Catherine –, abre o seu *salon*, conhecido por *Chambre Bleue*, no *Hotel de Rambouillet*, a sua residência perto do Louvre, que restaurou

---

<sup>513</sup> Autoria e data não apuradas.

<sup>514</sup> In Anne-Marie Lugan Dardigna, *Ces Dames au Salon – féminisme et fêtes galantes au XVIIIe siècle*, Paris, Odile Jacob, 2014, p. 22.

segundo o seu próprio projecto, funcionando entre 1620-1640. Uma das mulheres mais notáveis de Seiscentos, figura determinante no círculo *precioso*, *Arthénice* recebia recostada na sua *chaise longue*, conforme ditava a moda. Os convivas – que partilhavam a particularidade de usar meias azuis, *bas bleu*<sup>515</sup> – ocupavam um lugar, piramidal, sentando-se em cadeira, *tabouret* ou no chão<sup>516</sup>, privilegiavam a conversação e promoviam a leitura de *La Calprenède*<sup>517</sup>, de grande rigor moral, cujo papel foi importante no que viria a ser o romance moderno francês. O elitista círculo de Rambouillet, ainda que celebrando o convívio e a festa – realizava bailes e promovia representações teatrais –, procurava ausentar a frívola galanteria, veiculando uma integridade acordada no decoro e bom senso, algo intrincado na corrupta sociedade parisiense. Frequentavam-no outras aristocratas como Madeleine de Scudéry, *Madame de Scudéry*; Marie de Rabutin-Chantal, *Madame de Sévigné*; e Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, *Madame de Lafayette*, sendo as três escritoras, tendo as duas últimas breve criado os seus próprios *salons*. Dos homens intelectuais da época, Corneille e La Rochefoucault eram *habitués* da *Chambre Bleue*, como também personalidades políticas. Demais *salons* surgiram no bairro do *Marais*, ficando as suas mentoras conhecidas por *les dames du Marais*.<sup>518</sup>

Presença assídua do Hotel de Rambouillet, *Madame de Scudéry* (1607-1701) – famosa como *La Pucelle du Marais* e também apelidada de *Safo*, à luz da escritora da Antiguidade –, abriu, em simultâneo, o seu próprio *salon* onde recebia aos sábados. Lugar de versos e madrigais, cada um dos membros era designado por um sobrenome remetendo para uma heroína ou

---

<sup>515</sup> Guiomar Torrezão (1844-1898), uma figura de nomeada das Letras portuguesas, dadas as dificuldades que enfrentou para que o seu trabalho fosse reconhecido, das *Bas Bleu* escreveu, *Miss Rown, um admirável exemplar de bas bleu, que o figaro exhibe de vez em quando, e que como Étincelle entra em todas as salas de Paris, onde os seus fundos decotes, os seus dentes nevados, os seus cabelos cor de vinho do Rheno e os seus olhos azues como dois 'forget me not' são muito mais conhecidos do que os seus artigos, ou artigos de Marurice Reynold, de que todos fallam graças á preciosa amizade de Madame Adam, mas que ninguém lê*, in Guiomar Torrezão, *Paris (Impressões de Viagem)*, Porto, Livraria Civilização, Eduardo da Costa Santos Editor, 1888, p. 186.

O termo *bas-bleus*, adoptado pelas intelectuais inglesas da *Blue Stockings Society*, viria a servir de designação desdenhosa ao intelecto feminino, como adiante abordaremos.

<sup>516</sup> *Le décor de cette Chambre bleue avait cependant aux dires de ceux qui la fréquentaient, une atmosphère féerique: tendue de moire bleue, elle était brillante d'une multitude de lumières et parfumée des senteurs de fleurs réunies à profusion pour orner la pièce en toute saison*, cf. Dardigna, in *op. cit.*, in idem. Nos séculos seguintes, o *salon* proveria maior conforto aos convivas, primando mesmo pelo luxo, como adiante constataremos.

<sup>517</sup> Embora os títulos publicados – *Cassandre*, 1642-1650; *Cléopâtre*, 1648; *Faramond*, 1661; e *Les Nouvelles, ou les Divertissements de la princesse Alcidiene*, 1661 – fossem assinados por Madeleine de la Calprenède, alguns autores consideram que os romances seriam escritos por seu marido, Gauthier de Costes.

<sup>518</sup> Marguerite Hessein de La Sablière – *Madame de La Sablière* (1636-1693), outro dos *ornamentos* de Seiscentos, instruída em física, astronomia, matemática e música, dominava várias línguas. Casou com Antoine de Rambouillet de La Sablière, *homme d'esprit*, com o qual teve um *salon* comum – *Folie-Rambouillet* – onde se encontravam Lafayette, Sévigné, Molière, Racine e outros que La Sablière protegia entre os quais La Fontaine.

herói – *Clarimbe* era a Madame de Sévigné; *Athénaïs*, Madame de Montespan; e *Lyliane*, Madame Scarron, futura *Madame de Maintenon*. Tida como a primeira literata francesa, ainda que descrevesse heroínas e heróis clássicos, escolhia as personagens das suas novelas galantes segundo os seus contemporâneos, num misto de antiguidade e contemporaneidade, ausentando-as dos contextos históricos dos Antigos, mas antes revelando o tédio e o desassossego, retrato da sociedade da época. Escreveu a novela mais longa da literatura francesa, *Artemène ou le Grand Cyrus*, 1649-1653, obra em dez volumes, e *Clélie*, que conheceu apreciável sucesso. Primeira mulher a obter o prémio de eloquência da *Académie Française* – o que revela da qualidade intelectual destas mentoras – os seus escritos foram compilados em dez volumes sob o título *Morale du monde ou Conversations*, 1680-82.

Análogo romance psicológico, *La Princesse de Clèves*, 1678, ainda hoje muito apreciado, foi escrito por *Madame de Lafayette* (1634-1693), obra-prima que redige durante a demorada relação com o duque de La Rochefoucauld – que a aproximou de outros intelectuais como Racine e Boileau – e cuja autoria desvendou apenas no final da vida. Retrato da sociedade de Versailles, foi considerada a obra mais importante de Seiscentos<sup>519</sup>. O romance revela a desconfiança do desejo, numa corte em que os enredos amorosos eram uma constante. Dama de honor de Ana da Áustria, frequentou os *salons* de Rambouillet e Sévigné, estreitando laços com esta última aquando do segundo casamento de sua mãe com um tio de Sévigné. Casa aos vinte e um anos com François Motier, conde de Lafayette, do qual se separaria quatro anos depois dadas divergentes preferências de vida – o conde apreciava a vida campestre enquanto Marie Madeleine preferia Paris, onde criou o seu exclusivo *salon*.

---

<sup>519</sup> Lafayette publicara a primeira novela em 1661, *L'Histoire de la Princesse de Montpensier*, delineando já a triangulação amorosa, seu tema preferido. Para obras de Madame de Lafayette, vejam-se textos integrais em Project Gutenberg, in [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org).

Nesta época, distinguiram-se outras mulheres – embora não detentoras de salões literários – como Anne Le Févre Dacier, *Madame Dacier*, (1664-1720), a primeira filóloga, que traduziu e publicou com grande sucesso Aristóteles, Platão, Homero – *Odisseia* e *Iliada*, primeiras traduções que os franceses conheceram –, as comédias de Terêncio e a poesia de Safo e Anacreão, em cujo prefácio se dirigiu às mulheres, dizendo que a estas queria dar o prazer de conhecerem o mais belo poeta grego. Modesta e discreta, a ela a França deve a descoberta e convivência com os clássicos. Escrevia diariamente sobre a Bíblia, reflexões que não publicou porque *une femme devait lire et méditer les Ecritures pour régler sa conduite, mais elle devait le faire pour elle seule. Le silence est la parure des Madames*.

*The Female Spectator*, de Eliza Haywood, 1745, contém uma gravura do que seria uma *República de Letras* feminina. As senhoras apresentam-se na biblioteca, discutindo informalmente assuntos que dominam. Nas peneiras da parede posterior, encontram-se os bustos de *Madame Dacier* e de *Safo* [imagem 110]. Os volumes de Eliza Haywood, periódicos, abrangem várias temáticas da Crítica Literária à Política e Ciência ou Moda e contavam com a contribuição de mulheres eruditas. [veja-se Eliza Haywood, *The Female Spectator*, New York, Oxford University Press, 1999].

São, igualmente, de referir as *Maximes* (1678), de Madeleine de Souvré, *Marquise de Sablé* (1598-1678), do qual emanaram as *Maximes* de Rochefoucauld.

*Madame de Sévigné* (1626-1696), de educação esmerada, conhecia perfeitamente o italiano, razoavelmente o latim e algo de espanhol e muitas das suas leituras foram religiosas. Desinteressada dos mexericos da sociedade parisiense, de que troçava a modo cáustico, era na escrita que se refugiava. No século XVII, era hábito a correspondência ser lida ao círculo de amigos, em voz alta, mas Madame de Sévigné não imaginaria que as suas epístolas viessem a ser publicadas. Ficou célebre pelas *lettres* escritas a sua filha, *Comtesse de Grignan*, bem como a familiares<sup>520</sup> e amigos, uma correspondência inteligente e criativa – relato e retrato de uma época – que manteve durante trinta anos numa periodicidade de três a quatro cartas por semana. A primeira edição, clandestina e após a sua morte, data de 1725, saindo nova publicação, no ano seguinte, com permissão de sua neta, *Pauline de Simiane*. Nas suas missivas, manifestava uma apropriação considerada pouco própria, por vezes satírica até, dos termos e sintaxe sagradas bem como das histórias bíblicas, a par de considerações sociais algo frívolas, de que não podemos porém abstrair o seu dom. Admiradora dos jansenistas, a sua conduta não se coaduna com a austera doutrina destes, pelo que os escritos de Sévigné permanecem na ambiguidade.

O tempo era das *précieuses*, porém, outros *salons* primavam pela irreverência e mesmo libertinagem, como o de *Ninon de Lenclos* – Anne de Lenclos – (1620-1705), uma das primeiras mulheres a se emancipar. Ninon não se inscreveu na corrente *précieuse*, embora fosse amiga pessoal de algumas das mulheres já citadas<sup>521</sup>, que não a podiam visitar publicamente mas com a qual conviviam em privado – nem burguesa nem aristocrata, Ninon era uma cortesã. Os escândalos não a ostracizavam dado que tinha protectores de renome – o próprio Luís XIV se interessava pelos seus sensatos e sábios conselhos. Senhora que cultivava o epicurismo e se rendia a vários amores – apelidavam-na de *Notre Dame des Amours* –, cansando-se da vida libertina, pelos cinquenta anos dirige o seu salão literário no *Hotel de Sagonne*, no Marais, onde Molière lia *Tartuffe* e Nicolas Boileau as suas *Satires*, lugar a que acorriam também La Rochefoucauld, La Fontaine ou Charles Perrault. Versada em italiano e espanhol e conhecedora das Ciências, declamava os clássicos e Montaigne. Colossal educadora literária e artística, muitos jovens eram a si enviados pelos

---

<sup>520</sup> *A Paris, ce lundi 15e décembre 1670*

*Je m'en vais vous mander la chose la plus étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse, la plus miraculeuse, la plus triomphante, la plus étourdissante, la plus inouïe, la plus singulière, la plus extraordinaire, la plus incroyable, la plus imprévue, la plus grande, la plus petite, la plus rare, la plus commune, la plus éclatante, la plus secrète jusqu'aujourd'hui, la plus brillante, la plus digne d'envie [...]*, excerto de uma das célebres cartas escritas por Madame Sévigné a seu primo, Monsieur de Coulanges, aquando do casamento de *la Grande Mademoiselle* e Lauzun, casamento que Luís XIV interditou mas que acabou sendo realizado em segredo, excerto in [www.academie-en-ligne.fr](http://www.academie-en-ligne.fr).

<sup>521</sup> Ninon de Lenclos é *Clarice*, personagem do romance *Clélie*, de Madame de Scudéry, sua amiga.

país para que procedesse à sua instrução. Ninon é a figura da mulher culta e independente, no social e no coração, precursora da mulher livre, personalidade singular.

O Preciosismo francês – *préciosité* –, resultado dos jogos aristocráticos das espirituosas senhoras, torna afamados os salões que as educadas damas dirigiam. Lugares de intriga política, ou não, espécie de câmaras de amor cortês, dirigidos por senhoras mas tendo como frequentadores os intelectuais da época, sem destriça de género, cultivavam a partilha de saber, a conversação e a pedagogia, sendo sobretudo lugares literários. No *salon*, palco do teatro do quotidiano, em que os convivas se comportavam como personagens de ficção, as *Précieuses* procuravam criar, a partir da arte da conversação, uma nova relação entre elementos de ambos os sexos, quer nas relações de amizade como nas maritais<sup>522</sup>. Falando abertamente sobre a psicologia amorosa e as emoções e cortesias inerentes<sup>523</sup> – longe dos adornos rocambolcos da linguagem anterior, mas apreciando as metáforas –, o termo *desejo*, todavia, nunca ocorre nestas conversações, escritos ou missivas, mas no seu lugar *inclination*, ter uma *inclinação por alguém*. Espécie de um ressuscitar do amor cortês, o afecto substituíu o *eros* da sexualidade e, ainda que as emoções denotassem sensualidade, primavam a dignidade, sobriedade, decoro. A sexualidade mantinha-se um tabu, assim transmitida pelas *précieuses* às suas filhas<sup>524</sup>, pois que deixar-se levar pelo desejo era o desaire de uma mulher. *Précieuses*, defendendo a psicologia amorosa, e *Libertins*, emergindo contra a moral castrante e debutando pela livre expressão do desejo, os *salons* seiscentistas multiplicam-se para os finais do século, abrindo portas aos de Setecentos que viriam a conhecer todo o esplendor.

\*

O tédio manteve-se até ao fim do reinado de Louis XIV, pelo que os *salons* não cessaram de se reproduzir. Anne-Louise-Bénédicte de Bourbon – *Duchesse du Maine* (1676-1753), primeira da sua geração a se distanciar de Versailles, recebe no seu Chateau de Sceaux onde criou uma pequena corte que acolhia nomes das Letras, artistas e outros amantes do saber. A par, os convivas divertiam-se e era farta a mesa com que a duquesa os brindava. Outras

---

<sup>522</sup> *Ainsi, dans le théâtre social des jeux de mots, des mots d'esprit, des charades improvisées et du raffinement des formules, de nouveaux rapports s'élaborent bien différents de ceux qui existaient jusqu'alors. Les femmes prenaient la parole et la mêlent à celle des hommes, qui les écoutent*, Dardigna, in *op. cit.*, p. 24.

<sup>523</sup> *Clélie*, de Madame de Scudéry, inclui *La Carte du Tendre*, elaborada pelos frequentadores, femininos e masculinos, da *Chambre Bleue*, que fala de relações amorosas e afectos esperados, da sensibilidade, moral e integridade.

<sup>524</sup> Cf. Dardigna, *les mères commençaient à s'intéresser à leurs filles, ce qui était nouveau pour l'époque*, in *idem*, p. 29.



*salonnières* animam os seus círculos com bailes e refeições finas e dispendiosas. Nem todos seguiam a filosofia *des Lumières*, mas a relação entre o convívio e o desejo de conhecimento era comum.

Em 1715, com a morte de Louis XIV e um jovem futuro rei, sob a regência do duque de Orleans, inicia-se uma nova época. O tempo é de esplendor. A vida, uma pretensa inesgotável alegria. Os *salons* do período Regência, que funcionavam em paralelo com a corte, queriam-se independentes de costumes e ideias, sendo neles também admitidos os que não possuíam títulos nobiliários – o importante era o valor intelectual e artístico, apresentando-se, assim, mais atentos ao *humano* e à realidade. Uma, duas ou três vezes por semana, a *salonnière*, que actua também como mecenas, pois que propicia reputação aos menos favorecidos através dos seus contactos de prestígio, recebia nos mesmos dias e hora. Ocorria os convivas cruzarem-se nos restantes dias da semana em casa de outras mentoras, o que favorecia a familiaridade. As portas abriam-se também a estrangeiros afamados, visitas ocasionais que a assistência aguardava com expectativa. Condição essencial, a elegância das maneiras, o dom da conversação e *avoir de l'esprit*<sup>525</sup>.

Destacam-se os *salons* de Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles – *Madame de Lambert*; Anne-Louise-Bénédicte de Bourbon – *Duchesse du Maine*; Claudine Alexandrine Guérin de Tencin – *Madame de Tencin*; Marie de Vichy-Chamrond – *Madame du Deffand*; Marie Thérèse Rodet Geoffrin – *Madame Geoffrin*; Gabrielle Émilie Le Tonnelier de Breteuil – *Madame du Chatelet*; Louise Florence Pétronille Tardieu d'Esclavelles d'Épinay – *Madame d'Épinay*; Julie de Lespinasse, *Mademoiselle de Lespinasse*; e Jeanne Marie Philippon ou *Manon* – *Madame de Roland* – entre tantos outros serões em demais residências particulares, sendo o último o de *Madame Necker*, onde sua filha, Germana Necker – Anne Louise Germaine de Staël Holstein –, *Madame de Staël*, se destacava. Viriam a desaparecer com a Revolução Francesa, nos inícios de Oitocentos. São aristocratas, as senhoras que recebem, à excepção de Madame Geoffrin, vinda da burguesia abastada. Todas exerciam o mecenato. *Madame de Tencin* apoiou Montesquieu, *Madame Geoffrin* financiava a Encyclopédie, *Madame d'Épinay* protegia Jean-Jacques Rousseau, *Madame du Deffand* recebia escritores que apresentava a amigos influentes, de modo a esses impulsionar, e muito ajudou também os enciclopedistas. Vasto era o patronado que estas mulheres exerciam ajudando o avanço das ideias e, inerentemente, a vida cultural parisiense.

---

<sup>525</sup> Para esta temática, atendemos a Chantal Thomas, *L'Esprit de Conversation*, Paris, Rivages, 2011.



*Madame de Lambert* (1647-1733) abre o seu *salon* num primeiro andar da rue de Colbert, onde recebia regularmente todas as semanas, no mesmo dia e hora. De espírito aberto à intelectualidade das Luzes<sup>526</sup>, os convivas afluíam em vasto número, o nível intelectual era elevado e a conversação alongava-se intercalada com o repasto. Todavia, herdeira do século em que nascera, Lambert mantém fortes laços com as ideias *précieuses* da *Chambre Bleue*<sup>527</sup>. Defensor da moral e pouco ousado, o seu *salon* decorreu entre 1710-1733, até à sua morte, nele se fazendo a transição entre o espírito preciosista e a Regência.

*Madame de Tencin* (1682-1749), pouco *recomendável*, como a considerava Diderot<sup>528</sup>, visita assídua do Chateau de Sceaux, de Madame du Maine, abriu o seu *salon* – a que chamava *bureau d'esprit* – na rue Sain-Honoré, tendo vigorado entre 1733-1749. Inicialmente de teor político breve o alarga a escritores e filósofos, recebendo grande número de intelectuais, muitos deles estrangeiros, sendo assaz importante a correspondência que trocou. Tencin, tal como Madame de Lafayette, escreveu romances sob anonimato, embora no seu caso tal fosse uma hipocrisia pois todos os convivas a sabiam a autora. Entre os convivas de Madame Tencin, eram habituais as presenças das então jovens Marquise de Pompadour e Madame Geoffrin.

Na sequência da morte da Duquesa du Maine, tendo animado os serões desta com a sua bela juventude, *Madame du Deffand* (1697-1780) abre o seu *salon* no convento Saint-Joseph, rue Saint-Dominique, tornando-se grande centro intelectual durante três décadas – funcionou entre 1747-1780. Recebia, duas vezes por semana, aqueles que elegia – entre os quais Montesquieu, d'Alembert, Voltaire –, proporcionando-lhes jantares refinados. Foi grande a sua ajuda aos escritores e filósofos iluministas da *Encyclopédie*, cujas ideias contudo não subscrevia. Mulher paradoxal, que na juventude acorrera à ópera e ao teatro, e fora adulada por inúmeros apaixonados, vivia de costas voltadas ao exterior da sua corte pessoal, sem pejo de manifestar abertamente as suas opiniões. Receptiva aos convivas,

---

<sup>526</sup> Segundo Dardigna, terá sido no *salon* de Madame de Lambert que nasceu a *Encyclopédie*, Dardigna, in *ibidem*, p. 69.

<sup>527</sup> Insurgindo-se contra Molière e a sua crítica ao conhecimento feminino, Madame de Lambert não veicula porém igual instrução entre os sexos [*elle ne va pas jusqu'à prôner une instruction égale entre garçons et filles. Le savoir au féminin est fait de connaissances 'utiles' et 'non pas trop abstraites'. Elle est en cela en complet accord avec Fénelon*, Dardigna, in *ibidem*, p. 70]. Considerando as ideias educativas progressistas de François Fénelon (1651-1715), escritor, teólogo e membro da Academia Francesa e autor de *De L'éducation des filles*, 1687, obra clássica pedagógica, redige também ela *Traité de l'Éducation de Filles*, 1687, onde reflecte e aconselha como educar as jovens segundo a moral e bons preceitos.

<sup>528</sup> Seria mãe de Jean le Rond d'Alembert – o enciclopedista que trabalhou junto com Diderot –, maternidade que Tencin nunca admitiu, sendo Madame Geoffrin quem a esse atribuiu uma renda para que trabalhasse e sobrevivesse. [sg. Dardigna, *enfant illégitime qu'elle a eu de l'un de ses nombreux amants et qu'elle a abandonné le lendemain de sa naissance sur les marches de l'église de Saint-Jean le Rond*, in *ibidem*, p. 71].

Deffand era céptica relativamente à natureza humana, vindo a tornar-se muito reflexiva, cerebral, mantendo mesmo uma disciplina estoíca. A correspondência, imensa – que trocava com Voltaire e intelectuais europeus –, preenchia o restante do seu quotidiano<sup>529</sup>.

*Madame Geoffrin* (1699-1777) é figura liderante do Iluminismo francês conhecendo uma reputação além fronteiras. Frequentadora de Madame de Tencin, ousou abri-lo seu próprio *salon* – exceção pois que não era uma aristocrata<sup>530</sup>. Situado na rue Saint-Honoré, funcionou durante quarenta anos, sendo frequentado por intelectuais das Letras e das Artes, da Filosofia, das Ciências e das Finanças, aos quais servia de guia espiritual ou protectora. Abria às segundas-feiras a artistas ilustres – entre eles o arquitecto Jacques-Germain Soufflot e o pintor François Boucher –, e às quartas aos espíritos literários – Voltaire, Diderot ou Montesquieu – sendo servidos almoços faustosos, ao invés dos habituais jantares, o que permitia que a conversação se estendesse tarde afora<sup>531</sup>. O seu património financeiro permitiu-lhe patrocinar a *Encyclopédie*, em cujo teor, ao invés de Madame Deffand, acreditava. Manteve, à imagem das suas congéneres, correspondência importante com outros vultos nacionais e estrangeiros, entre os quais os soberanos reinantes da Suécia, Rússia e Polónia.

Conforme acima relatámos acerca da extensa correspondência de *Madame de Sévigné*, e mais vimos verificando, as missivas foram profícuas nestas mulheres. Enquanto a escrita literária feminina era censurável – remetendo ao anonimato, ou contendo, escritoras de mérito –, a

---

<sup>529</sup> *sa simplicité, un sens abrupt de la vérité nue. Un mélange détonnant de désespoir et d'humour, d'art du non-dit et d'insolence, perpétué par sa correspondance*, in *ibidem*, p. 77.

<sup>530</sup> Geoffrin ajudou Julie de Lespinasse, sobrinha de Madame Deffand, a criar o seu *salon*. Julie, que lia para sua tia, Madame du Deffand, após esta ter cegado, fora pela mesma ostracizada quando Deffand descobre que os seus enciclopedistas e demais seus frequentadores saindo do seu *salon* continuavam o serão no apartamento que para a sobrinha alugara, igualmente em Saint-Joseph. Julie de Lespinasse, *Mademoiselle de Lespinasse*, (1732-1776), figura delicada e frágil – o que atrai o precoce espírito romântico, mantém activo o seu *salon* entre 1764-1776, reunindo Condorcet, Condillac, e d'Alembert, seu apaixonado, que, até à morte precoce de Julie, permaneceu ao lado. Embora jovem, a sua correspondência foi também extensa.

<sup>531</sup> *Des miroirs, des tapis, des tableaux, la décoration est somptueuse mais se veut éloignée du luxe et des dorures à la mode. Il y a pourtant de très belles tentures et des fauteuils confortables pour chacun, beaucoup de lumière le soir. Le vrai luxe, pour elle se trouve dans ces tableaux qu'elle a sur les murs, très nombreux – tant anciens que contemporains – et de grand valeur. Mme Geoffrin est loin de l'excubérance aristocratique et son élégance, son maintien, ses manières restèrent toujours, du dire des habitués, plutôt sévères. Cependant, elle recevait avec une table abondante et délicate [...] Marie-Tjérèse Geoffrin aime non seulement les idées nouvelles mais elle aime aussi profondément l'art. Si bien qu'elle reçoit deux fois par semaine: le lundi est réservé aux artistes et aux riches amateurs et mécènes qui pourront passer commande et aider ceux qui en ont besoin; le mercredi, les invités sont ceux qui travaillent à l'Encyclopédie et gravitent dans son sillage. C'est certainement cet intérêt pour les artistes et pour les encyclopédistes qui rend la marquise de Pompadour très assidue chez Mme Geoffrin.* in *ibidem*, p. 81.

correspondência particular era não só aceitável como recomendada<sup>532</sup>. O género epistolar notabilizou muitas destas mulheres, sendo importante testemunho da psicologia e personalidade das suas escribas, bem como das vivências de época, valioso documento histórico dados os ilustres convivas.

No panorama setecentista, verificamos que a sedução está sempre presente nas diferentes personalidades das *salonnières*, mantendo o seu charme quando já idosas através da arte da conversação e da inteligência. Outras mulheres, *salonnières* ou não, aspiraram a mais que um convívio, perguntas, respostas. O seu objectivo é serem reconhecidas, consideradas como iguais pelos seus convivas masculinos como seus pares. *Madame du Chatelet* (1706-1749) é uma destas ambiciosas. O seu pai proporcionou-lhe desde menina uma educação igual à dos jovens – estudou grego, latim, alemão, física, matemática e música, e esta compreendia tocar cravo, saber cantar, dançar e conhecer a ópera e o teatro, frequentando, assim, a vida frívola da corte. Amante de vestuário, calçado e adereços exuberantes, sem rejeitar a sua sexualidade nem silenciar a sua sede de estudo e conhecimento, Chatelet não era uma libertina, movia-a a paixão, e esta era tão intensa pelo ser humano como pelas matérias<sup>533</sup>. Casou, teve três filhos, e viveu segundo a sua vontade tendo-se debruçado mais especificamente sobre a matemática e a física<sup>534</sup>, incentivada por Voltaire, o seu mais dedicado e mais próximo dos amantes, que muito a incentivou.

\*

Os *salons* setecentistas decorrem ainda em paralelo com os eventos reais – criados por senhoras da corte e frequentados por outras que, sem os criarem, da corte faziam parte ou nesta eram recebidas, como Jeanne-Antoinette Poisson – *Madame de Pompadour* –, amante

---

<sup>532</sup> *A carta é um meio de comunicar por escrito com o semelhante. Compartilhado por todos os homens, quer sejam ou não escritores, corresponde a uma necessidade profunda do ser humano. Comunicare não implica apenas uma intenção noticiosa: significa ainda "pôr em comum", "comungar". Escreve-se, pois, ou para não estar só, ou para não deixar só. Lição de fraternidade, em que as palavras substituem os actos ou os gestos, vale no plano afectivo como no plano espiritual, e participa, embrionária ou pujantemente, do mecanismo íntimo da literatura - dádiva generosa e apelo desesperado, ao mesmo tempo.* in Andréa Rocha, *A Epistolografia em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 13 Entre os sessenta e três autores referidos, Andréa Rocha apenas inclui duas mulheres portuguesas – a Marquesa de Alorna, já de assegurado prestígio, e Florbela Espanca, que estava a ser descoberta aquando da realização desse estudo.

<sup>533</sup> *Les hommes ont une infinité de ressources pour être heureux, qui manquent entièrement aux femmes. Ils ont bien d'autres moyens d'arriver à la gloire [...] l'art de la guerre, ou par ces talents pour le gouvernement, ou les négociations [...] mais les femmes sont exclues, par leur état, de toute espèce de gloire, et quand, par hasard, il s'en trouve quelqu'une qui est née avec une ame assez élevée, il ne lui reste que l'étude pour la consoler de toutes les exclusions et de toutes les dépendances auxquelles elle se trouve condamnée par état,* in *Madame du Chatelet, Discours sur le Bonheur*, Paris, Rivages, 1997, pp. 52-53, escrito publicado em 1779, postumamente.

<sup>534</sup> Em vida, Madame du Chatelet publicou *Institutions de Physique*, 1740, que conheceu enorme sucesso.

de Louis XV, que, com a sua meritosa esfera de influências muito actuou nas artes e mesmo na política. Paris é o palco do teatro do mundo. E o palco de *Pompadour* abriga os intelectuais e artistas.

*Madame de Pompadour* (1721-1764), filha de um influente mercador, recebeu esmerada educação. Fluente em inglês e grego, estudou música e piano, aprendeu dança e a declamar. Após um casamento cedo findado, breve chegou ao poder. Inteligente e engenhosa, foi a conselheira de Luís XV, com o qual encetou um relacionamento amoroso em 1745, sobre ele exercendo grande poder e manipulando a corte a seu prazer. Determinada e ambiciosa, a sua influência política não foi sempre bem considerada, sendo acusada de responsável pela perda da histórica aliança com a Inglaterra, e da contenda com a Prússia que levou à guerra dos Sete Anos. A sua mini-corte adornava os serões reais. Elegante e de bom gosto, criou a fábrica de porcelana de Sèvres e a ela se deve o *estilo Luís XV*, Rococó. Culta e amante das artes, influenciou o mundo artístico parisiense mantendo relação estreita com os mestres do Iluminismo – Voltaire, Rousseau, Diderot – e patrocinando artistas como Boucher e La Tour, sendo notório o seu papel como mecenas das artes.

A moda, a festa, o teatro, o baile, a máscara e a libertinagem fizeram furor, marcando o *esprit Régence* numa liberdade intelectual e sexual inédita<sup>535</sup> para a mulher aristocrata<sup>536</sup>, mas

---

<sup>535</sup> *elles existent en tant que femmes, et non plus en tant qu'épouses et mères. En effet, cette société aristocratique des salons offre aux femmes une liberté sexuelle qu'elles n'ont jamais eue auparavant dans l'histoire, et qu'elles n'auront plus par la suite jusqu'à la révolution issue des années 1970 du XXe siècle*, Dardigna, in *op. cit.*, p. 55.

Acrescentamos que, embora a Revolução Francesa, as sufragistas francesas apenas em 21 de Abril de 1944 viriam a conseguir o direito ao voto, com de Gaulle. O ano de 1913 assiste ao congresso internacional para o sufrágio feminino em Budapeste, enquanto as americanas reclamam em Washington o mesmo direito. É neste ano, que na Noruega as mulheres obtêm o direito ao voto. A Islândia e a Dinamarca acordam-no respectivamente em 1914 e 1915; Rússia, Áustria e Irlanda a ele anuem em 1917; Grã-Bretanha, Alemanha, Suécia e Polónia em 1918; Luxemburgo, Países-Baixos e Canadá em 1919 – quando tal direito se estendeu ao Quebec, pois todos os outros Estados o haviam obtido no ano anterior –, ano em que também o Papa Bento XV aceita o princípio do voto feminino. As americanas conquistam-no, por fim, em 1920 – embora o estado de Wyoming o houvesse já concedido em 1869 –, as espanholas obtêm-no em 1931 e as italianas em 1945. No que a Portugal refere, o voto foi alcançado na sua totalidade com a Constituição de 1976, embora em 1931 as portuguesas o obtivessem parcialmente votando para Juntas de Freguesia. Curiosamente, apenas em 1983 o voto foi concedido às últimas treze comunas suíças, ainda que desde 1971 lhes fosse permitido o voto federal.

<sup>536</sup> A realidade da cidadã comum era completamente oposta, tendo de lutar pela sobrevivência e contra a fome e a doença, e mesmo a Revolução Francesa não reconheceu iguais direitos de género. Por estes se debateu *Olympe de Gouges* – Maria de Gouze – (1748-1793). Mudando-se para Paris, em 1768, dois anos depois da morte de seu marido, Pierre Aubry, viria a apaixonar-se pela literatura e a conhecer a discriminação e marginalidade. Provinciana e pouco instruída, mas galante e sedutora, depressa conheceu a rejeição pública. Todavia, inteligente e irreverente, empenha-se fervorosamente em temas comprometedores – como a escravatura negra e os direitos da mulher – que acabariam por a levar à prisão e depois à guilhotina, à imagem do seu ídolo, Nicolas de Condorcet. Afirmam alguns biógrafos que Olympe não sabia ler nem escrever, o que era comum à época para muitas mulheres, particularmente as mais pobres – e Olympe era provinciana, oriunda de Montauban no Sul de França –, porém, viria a redigir mais de quatro mil páginas entre escritos

as personalidades das suas mentoras foram muito distintas. À parte as já referidas, lembramos ainda *Madame Roland* (1754-1793), filha de um gravador parisiense, uma autodidacta partidária da revolução e dos *girondins*. Apaixonada pela leitura e o conhecimento, leu os filósofos iluministas Montesquieu, Voltaire e Rousseau, seu mestre. Reside em Amiens e Lyon, regressando a Paris em 1791, onde abre na sua residência – rue Guénégaud – o primeiro *salon* segundo a nova sociabilidade política. A ele acorrem os políticos de extrema-esquerda como Robespierre, Pétion, Desmoulins ou Brissot, tornando-se Jeanne inspiradora da conduta jacobina, o que a levaria a ser encarcerada dois anos depois. É na prisão que escreve *Appel à l'impartiale postérité* – publicado em 1795 –, testemunho desse período histórico. Condenada a 8 de Novembro de 1793, por participar na conspiração contra a república, é executada nesse mesmo dia, não concluindo as memórias que começara a redigir. Na senda de Rousseau, Madame Roland não era defensora das mulheres no espaço público, acreditava sim que em privado, sem se envolverem politicamente em qualquer cargo, estas podiam colocar as suas ideias ao serviço da República, o que ia contra as convicções de Olympe de Gouges e Condorcet.

A uma corte sumptuosa e faustosa, onde reina a fulgurante *Marie Antoinette*, contrapõe-se uma ascensão popular. Da igualdade e da liberdade. *Liberté. Égalité. Fraternité*, dita a Revolução. Interrompidos em 1793, com a instalação de *La Terreur*, os salões literários terminam com a morte de Madame Roland. A Revolução, que concede a igualdade sucessória, o divórcio e encoraja a instrução, exclui a mulher da vida política, interditando os salões privados em 1793, procurando ausentar a mulher da partilha de ideias, regressão face ao antigo regime que lhe concedia inclusive a regência do reino.

---

revolucionários, peças de teatro, panfletos, romances, novelas autobiográficas, textos satíricos, utópicos e filosóficos. Personalidade única na Revolução Francesa, a ela se deve a *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne*, redigida em 1791.

Olympe e Condorcet defendiam iguais direitos civis para os dois sexos e o reconhecimento dos direitos naturais da mulher e da sua igualdade ao homem. Crítico feroz da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, da qual fora um dos redactores, Condorcet foi um dos filósofos que mais defendeu a causa feminina e uma igualdade natural fundamentada na razão, criticando os que não permitiam à mulher mostrar as suas capacidades. Condorcet foi mesmo mais além, considerando que a emancipação feminina era uma mais valia para a sociedade e para o próprio homem, que via como outra das vítimas de uma desigual organização da sociedade. Ao que Rousseau contrapôs que, embora segundo a razão, a igualdade seja legítima; a natureza diz que a mulher é fraca, frágil, doce e demasiado sensível, e, porque destinada à maternidade e à família, a esfera privada deve ser o seu domínio, deixando a pública para o homem.

No quinto livro de *Émile, ou de l'Éducation*, 1762, Rousseau defende que *Toute l'éducation des femmes doit être relative aux hommes. Leur plaire, leur être utiles, se faire aimer et honorer d'eux, les élever jeunes, les soigner grands, les conseiller, les consoler, leur rendre la vie agréable et douce: voilà les devoirs des femmes dans tous les temps, et ce qu'on doit leur apprendre dans leur enfance*. Deste modo, tornou-se natural o que era antigo e fez-se norma o preconceito. As resistências eram muitas e a vontade de saber feminina não era, por muitos, tida em boa conta.

[foi consultada a edição online produzida por Jean-Marie Tremblay, professor de Sociologia na Université du Québec, Chicoutimi, colecção *Les classiques des sciences sociales*, in [classiques.uqac.ca](http://classiques.uqac.ca)].

A corte de *Marie Antoinette* (1755-1793) não era, porém, apenas luxo e frivolidade. *Marie Antoinette* não foi também apenas a *reine martyre*. Um rasgo de loucura, outro que tal de exuberância. Um gosto pelo excelso, uma apetência para a extravagância. O fausto. O pendor para o belo. Mas também o culto da natureza e das artes. O íntimo *Petit Trianon*, seu pequeno reino privado, era lugar de festa, salão de tertúlia, teatro, concerto e também lugar de retorno à natureza, frescura de flores e cascatas, onde se despoja do protocolo, colorido e temática que transpõe para o vestuário e decoração. Criou um estilo, ainda hoje a ela associado, e embora não de uma beleza deslumbrante, sempre despertou interesse ou fascínio. Inocente ou malicioso, o seu rosto era tão versátil e espontâneo que atraía os artistas. Foi a rainha de França mais representada por pintores e escultores, e também as biografias suscitaram curiosidade. Marie Antoinette cresce seduzindo, rodeada de esplendor, não estava destinada a reinar. De cuidada educação artística, desenha, representa, canta e dança. Apaixonada pelas ideias novas, amante das artes, delas protectora – e onde se impõe, pois que a participação política lhe era travada – acolheu artistas, patrocinou a pintura e a música. Charpentier, Jeurat, Madame Nivelon, Jeanne Bocquet ou Elisabeth Vigée-Lebrun, uma das favoritas da soberana, eram copistas da corte. Mecenas do reino que lhe calhou em sorte, e ao qual procurava escapar, seduzida pela liberdade, inteligente, arguta, astuciosa, protagonista do excesso, na vida como na morte, a emoção e o drama. Ávida de prazer, até ao último acto.

\*

Às *Salonnières* francesas contrapunham-se as inglesas *Bluestockings*, esplendorosas umas e austeras as outras, eram mulheres que frequentavam e lideravam os salões culturais, tendo na realidade ainda poucos direitos legais, mas assistindo-lhes a liberdade de serem senhoras do seu pensamento e objectivos. Rigorosas na aprendizagem e transmissão do conhecimento, mulheres lutadoras e intelectualmente superiores, umas e outras, continuavam a ser olhadas com suspeição, embora a admiração que muitos lhes votavam. Movimento que procurava mudar a atitude social face à mulher, o *Bluestocking* era constituído por um notável grupo de escritoras, pensadoras e pintoras que debatiam ideias e promoviam o livre pensamento desligadas de convenções. Zelas da integridade e da sua reputação moral, em vez de álcool bebiam chá e trocavam o discurso leviano pelo intelectual. Num tempo em que apenas os homens acediam à Universidade, o círculo *Bluestocking* privilegiava a cumplicidade e amizade entre mulher e homem – reconhecendo a inteligência feminina e encorajando-a –, um passo perturbador de mulheres mais instruídas



e mães de um menor número de filhos. À imagem das francesas seiscentistas do círculo de Madame de Rambouillet – as *bas-bleu* – usavam também meias azuis. Ainda que nestes *salons* a mulher brilhasse em todos os sentidos, a eles acorriam homens de mente aberta – também eles usando meias azuis ao invés das habituais de seda branca –, subscrevendo-se uma filosofia de liberdade independentemente do sexo. A missiva, prática já antes recorrente, viria neste século a ser o passaporte para a escrita feminina assumida, mais pública, o romance<sup>537</sup>.

As *Bluestockings* representam uma geração apaixonada por uma causa, pioneira do feminismo, a ela dedicando as suas vidas<sup>538</sup>. Reuniram desde 1750 nas casas londrinas de *Elisabeth Montagu* (1718-1800), *Elisabeth Vesey* (1715-1791) e *Frances Bocawen* (1719-1791). *Elisabeth Montagu*, porventura o mais destacado elemento deste grupo, dedicava-se ao negócio e patrocinava as artes, pretendendo mostrar que uma mulher podia ter um papel activo na economia. A sua residência londrina era lugar de cultura, intelecto, prazer e comércio. Dividia o ano entre Londres, onde passava o Inverno; a Primavera e o Outono em Denton, Newcastle, onde tratava dos seus negócios mineiros; e o Verão em Sandleford, Berkshire. Recebia tanto a alta sociedade britânica como aqueles cujas profissões emergentes iam alcançando mérito – actores, dramaturgos, bailarinas – havendo mandado erigir um palácio, *Temple of Virtue and Friendship*, onde mantinha esse círculo de amigos e recebia as suas protegidas, entre as quais *Hester Chapone* (1727-1801) e *Ann Yearsley* (1753?-

---

<sup>537</sup> Em termos de leitura e registos de escrita, em Inglaterra eram comuns no século XVIII tardio os *pocket books*, pequenos livros às mulheres destinados, com capa em pele, que serviam principalmente como diários e continham ilustrações, poemas, canções e puzzles, sendo que algumas das imagens veiculavam a pretensa figura do ideal feminino e outras apresentavam uma nova visão trazendo um panteão de mulheres criativas.

<sup>538</sup> *Catharine San'bridge Macaulay* (1731-1791), um dos membros do grupo *Bluestockings*, simpatizante da Revolução Francesa e dos ideais revolucionários americanos, considerada a primeira historicista inglesa, expressou claramente os seus ideais feministas em *Letters on Education*, 1790, escrito dois anos antes de *A Vindication of the Rights of Women* de Mary Wollstonecraft que dizia ter sido por ela influenciada. Todavia, enquanto Mary visava a instrução da mulher como o meio para se tornar melhor mãe, Catharine procurava levar a mulher mais longe intelectualmente, equiparando-se ao homem, assim como ela mesma o alcançara. Uma das maiores activistas do seu tempo, elemento de vários grupos reformistas e amiga pessoal de George Washington, Catharine acreditava que a natureza da mulher não era mais frágil ou inferior devendo-se as suas *deficiências* a uma inferior educação, considerando que, em tendo rapazes e raparigas a mesma instrução, caminhariam a par.

*Mary Wollstonecraft* (1739-1797), também inglesa, era oriunda de uma família de posses que considerava supérflua a educação das jovens, pelo que a sua aprendizagem foi autodidacta – apenas aos catorze anos aprendeu a ler e escrever. Junto com a irmã, Elisa, decidem viver sós convidando uma amiga a juntar-se-lhes, Fanny Blood. Para se auto-sustentarem faziam artesanato e tentaram abrir uma escola, empreendimento sem sucesso. Mary conviveu com intelectuais cujo saber absorvia e, em 1787, publicou o seu primeiro livro, *Thoughts on the Education of Daughters*, onde, a par de considerações morais e de etiqueta, sugere instruções para a educação de jovens da classe média emergente – ideias radicais deixando notórias as influências de Locke e Rousseau. No fervor da Revolução, escreve *A Vindication of the Rights of Women*, 1792, a sua obra mais importante, espécie de tratado feminista filosófico – ainda que distante do posterior contexto de feminismo.

1806). Fundamentado em critérios de amizade e entreaajuda, à semelhança das antigas guildas, o *círculo Montagu* – assim conhecido por *Elizabeth Montagu, Queen of the Blues*, ser o elemento-chave – protegia-se a si mesmo e suportava financeiramente outras mulheres escritoras.

Outros salões intelectuais foram criados neste entretanto Europa fora, uns promovidos pelas cortes, outros particulares. Ainda em Inglaterra, destaca-se *Anna Seward* (1742-1809), outra inglesa influente neste período, que mantinha um salão em Lichfield, na província, onde sempre viveu. *A Corte de Weimar*, com as duas *Annas*<sup>539</sup>, irmã e sobrinha de Frederico o Grande, foi lugar de cultura excelsa. Nela se educaram jovens que produziam literatura e abriram os seus salões, onde se rodeavam de convivas intelectuais. *Anna Amália von Helvig* (1776-1831), sobrinha de Charlotte von Stein, escritora, artista, e tradutora, foi também inspiração para os artistas da época. Da Alemanha rumou a Estocolmo, aquando do casamento com Karl von Helvig, em 1803, vindo no ano seguinte a tornar-se membro da *Kungliga Akademien för de fria konsterna* – Real Academia Sueca das Artes. Dirigiu salões culturais nas suas residências sueca – onde fez parte do Círculo cultural de Malla Silfverstolpe – e berlinense aquando do seu regresso. Magdalena Sofia Montgomery – *Malla Silfverstolpe* – (1782-1861), escritora sueca, dirigia na sua casa em Uppsala um salão visitado por escritores, compositores e outros intelectuais. Casa com David Silfverstolpe, em 1807, passando a viver em Paris após a viuvez em 1819. Aí, o seu *salon* provoca furor entre a alta sociedade, recebendo elevadas figuras suecas da Literatura e das Ciências, e tornando-se o centro do movimento romântico, cujos poetas, escritores e compositores patrocinava, e que lhe dedicavam excelsos versos. Os seus diários, publicados entre 1908-11, testemunham a vida social do seu círculo, bem como as vidas dos artistas que o frequentavam. Escreveu as suas memórias, publicadas entre 1908-1911, igualmente rico testemunho de época.

\*

O início do século XIX é marcado pela ascensão política e militar da França napoleónica, assistindo à decadência da cultura francesa, a emergência da alemã rumando à supremacia do espírito europeu e, mais a norte, num clima mais concordante ao delinear do feminismo

---

<sup>539</sup> Anna Amália, princesa da Prússia, e Anna Amália, duquesa de Saxe-Weimar.



escandinavo. A transição fizera-se com Madame de Staël, cuja visão conciliou as Artes e Ciências abstractas, a Pragmática e a Política.

*Madame de Staël* (1766-1817), filha da *salonnière* Suzanne Necker que a instruiu, aos doze anos, Germaine lia Montesquieu, Rousseau e Voltaire, exprimindo as suas opiniões no *salon* de sua mãe. Cedo começou a escrever, embora não publicasse. Os primeiros romances dão ao prelo como anónima, até que em 1788 assina *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J. J. Rousseau*. Os seus grandes sucessos são *Delphine*, 1802, e *Corinne*, 1807, denunciadores da mulher em emancipação que os costumes castram – *Delphine* é uma mulher livre, viúva de um marido idoso imposto; *Corinne* abraça as artes, poetisa, música e pintora, personagem inspirada em *Diodata Saluzzo Roero*<sup>540</sup>. A Revolução mudou a sua vida, sendo célebre a querela com Napoleão que descreve em *Dix Années d'Exil*, publicada postumamente em 1818. Viajou pela Suíça, Rússia, Finlândia, Suécia e Inglaterra, onde foi recebida calorosamente, escreve *De l'Allemagne*, outra obra distinta, e criou o seu próprio *salon*, na embaixada sueca, reunindo os defensores da monarquia institucional. Regressa a Paris quando Luís XVIII retoma o trono. Uma das mentes da viragem do século, que os homens do seu tempo admiravam, fundadora das ideias suporte do romantismo, herdeira de Madame du Chatelet, Germaine de Staël influenciou o gosto literário europeu, evidenciando que uma mulher livre não pode agir a modo dos homens, mas ao seu próprio jeito.

Um nome destaca-se ainda, Jeanne Françoise Julie Adélaïde Bernard – Juliette Récamier, *la belle Juliette*. *Madame Récamier* (1777-1849) manteve, desde o período *Directoire* e durante mais de cinquenta anos, o seu *salon*, onde reunia os artistas, literatos e políticos mais geniais, que lhe votaram assídua e regularmente toda a lealdade. O carácter mundano – Juliette Récamier promovia esplendurosos bailes temáticos no *château* de Clichy, vestindo os convivas endumentárias egípcia, grega, romana ou turca – breve deu lugar a uma seriedade robusta. Madame Récamier cultivava as ideias, o conhecimento, o charme e a moda, sendo a sua presença desejada e uma proximidade com ela muito pretendida. Recebeu nas várias residências parisienses que habitou, destacando-se, sobretudo, o *salon* de l'Abbaye aux Bois, aberto na sua maturidade, dado o verdadeiro *esprit* da sua mentora e o talento dos seus frequentadores – como Madame de Staël, sua melhor amiga; René de Chateaubriand, seu

---

<sup>540</sup> Diodata fora uma das primeiras mulheres a pertencer à *Pontificia Accademia degli Arcadi*, 1795, publicando a sua primeira compilação de poemas no ano seguinte.

verdadeiro amor de três décadas; Jean-Jacques Ampère, seu apaixonado incondicional; e tantos tantos mais que pelos seus lugares desfilaram<sup>541</sup>. Decorado de forma sumptuosa, liberal e aberto a todas as ideias, destacou-se dos demais que proliferavam na capital francesa em virtude da gestão inteligente de Juliette, que acolhia com graciosidade e acuidade, e regulava de forma diplomática e delicada as opiniões da fidalga sociedade. Leituras, debates e concertos, o *salon* de l'Abbaye aux Bois, activo e atractivo, conheceu nomeada europeia e foi exemplo para as gerações seguintes.

Juliette recebia reclinada, e descalça, na sua *chaise-longue*, peça de mobiliário que popularizou – *Une robe blanche sur un sofa de soie bleue*, disse Chateaubriand quando a viu, pela primeira vez, no *salon* de Madame de Staël, em 1801. Os artistas não apenas a representam em pose reclinada rodeada de livros – a evocar a *salonnière* e o apreço pelo conhecimento –, mas também vestida *à grega*, posando *à etrusca*, conforme François-Louis Dejuinne, em *Quarto de Madame Récamier em Abbaye-aux-Bois*, 1826 [imagem 111], ou François Gérard, 1802 [imagem 112], em que Juliette Récamier, uma mulher segura da sua beleza e da atracção que exerce, veste igualmente segundo o uso grego, contextos que remetem para a Antiguidade<sup>542</sup>. Madame Récamier muito contribuiu, à época, para o renascer do gosto pelo Antigo no período *Empire*<sup>543</sup>. Contemporânea de Juliette Récamier, Pauline Borghese (1780-1825), irmã de Napoleão Bonaparte, igualmente admirada pela sua beleza, é – sob encomenda de seu segundo marido, Camillo Borguese, duque e príncipe de Guastalla e príncipe de Sulmona – retratada por Antonio Canova, em *Pauline Bonaparte como Vénus Victrix*, 1805-08 [imagem 113], semi-nua, reclinada em *triclinium*, à imagem das reclinações helenísticas da Antiga Roma, conforme o gosto neoclássico.

Encontrámos imagens de *salons* – como a tela de Jean François de Troy [imagem 114]; o *Salon*, de Michel-François Dandré-Bardon [imagem 115] – e retratos de *salonnières* – como os

---

<sup>541</sup> Jean-Baptiste Bernadotte, futuro rei da Suécia e Noruega; o Marechal Massena e o General Moreau; Louis-René, príncipe e cardinal de Rohan; Jérôme Lefrançois de Lalande, o astrónomo; Élisabeth Bonaparte; Madame de Genlis; Paul de Noailles; Malesherbe; Mérimée; Sainte-Beuve; Lamartine; Balzac; Victor Hugo; Louis e François David; Delacroix; Musset; Stendhal, foram alguns outros dos convivas de nomeada.

<sup>542</sup> Conforme nota do Musée Carnavalet, onde a tela de François Gérard se encontra, a pintura foi oferecida ao apaixonado príncipe Augusto, da Prússia, em 1808, após o morte do qual, em 1843, retorna a Madame Récamier – *Pendant des heures entières, lui écrivait le prince, je regarde ce portrait enchanteur, et je rêve un bonheur qui doit surpasser tout ce que l'imagination peut offrir de plus délicieux*. in [www.carnavalet.paris.fr](http://www.carnavalet.paris.fr).

<sup>543</sup> O gosto pela Antiguidade não foi uma particularidade apenas de Madame Récamier e do período Império. Conforme anteriormente observámos, já no século XVII Madame de Scudéry se fascinava pelos Antigos, a sua poesia e vestuário; Madame Dacier traduzira várias obras clássicas; e Madame de Sévigné conhecia o Latim.

de Madame de Pompadour [imagens 116 e 117] –, mas as imagens da *salonnière* no, e do, *salon* não abundam como as da Antiguidade, porventura dado o carácter intimista destas reuniões, ainda que oficialmente estes serões proliferassem na sociedade francesa desde o século XVII. Foi, deste modo, importante a leitura de textos de época, romances e epístolas, bem como o contributo de trabalhos contemporâneos de investigação sobre a *salonnière*, que referem as *soirées*, a pose *négligée* e descrevem a personalidade das suas mentoras, fornecendo-nos mais informação.

É Madame Récamier, dada a sua beleza, inteligência e notoriedade, a figura que mais certifica visualmente a *salonnière*, retrato atestado por vários artistas, apresentando-se como o mais elucidativo documento da pose reclinada veiculada por estas damas, particularmente a tela de Jacques-Louis David, 1800, [imagem 118], que transporta esta imagem para a posteridade, influenciando artistas como Magritte – *Madame Récamier de David*, 1950 e 1967 [imagens 119 e 120], entre o *ser* e o *não ser*, em que o corpo é substituído por um esquife de onde escapa um pedaço do vestido, lastro de vida – e Meg Stoios, em *Terapia*, 2013 [imagem 121], que ausenta qualquer vestígio da *persona* apresentando apenas a sua metáfora.

\*

No que respeita o contexto português, embora a designação *salonnière* não veiculasse em Portugal, destacam-se Leonor de Almeida Lorena e Lencastre, Marquesa de Alorna; Maria Amália Vaz de Carvalho e Carolina Michaëlis, personalidades valiosas no panorama intelectual que, à sua volta, reuniram grupos de intelectuais.

*Marquesa de Alorna* (1750-1839), neta dos marqueses de Távora, aos oito anos, junto com a mãe e irmã, fora encerrada como prisioneira no Convento de Chelas, de onde é libertada dezanove anos depois com a subida ao trono de D. Maria. A reclusão proporciona-lhe a leitura dos mais eminentes autores tão apreciados pelas suas congéneres francesas – Bossuet, Fénelon, Boileau, Corneille, Racine, Diderot, Locke, Rousseau e Voltaire –, tornando-a permeável às teorias iluministas. Dedicar-se à leitura e composição de poesias – compiladas mais tarde com o título de *Poesias de Chelas* –, desenhava, pintava e aprendeu Filosofia e Ciências. Com a libertação de seu pai, a família reside em Almeirim e depois em Lisboa, em cuja casa reúne a aristocrática sociedade. Viria a casar com o conde Carlos Augusto de Oeynhausen, alemão, em 1779, sendo padrinhos a rainha D. Maria e D. Pedro III. O casal parte para Viena, onde a condessa passa a frequentar a corte da imperatriz

Maria Teresa, aí se destacando como poetisa e pintora. Dama de honor da rainha D. Carlota Joaquina, após a viuvez, em 1793, a residência da Marquesa torna-se um salão de debate cultural e político – Bocage e Herculano são alguns dos seus frequentadores. Partindo em viagem a Inglaterra, onde viria a demorar-se em virtude da entrada dos franceses em Portugal e fuga da família real para o Brasil, no regresso residiu em Benfica, em casa de seu neto, marquês de Fronteira. Conhecedora de várias línguas, traduziu vários autores estrangeiros – Horácio, Lamartine, Pope, entre outros –, compôs poesia e cultivou a epistolografia, adoptando o nome literário de *Alcipe*<sup>544</sup>. Dos seus escritos, destacam-se *Obras Poéticas* – seis volumes que incluem epístolas, odes, sonetos, éclogas, elegias, canções, apólogos, cantigas e epigramas –, publicadas postumamente e a correspondência particular. É o nome mais notável do pré-romantismo português. Culta e viajada, de ideias liberais, Alexandre Herculano, no elogio fúnebre, considera-a a *Madame de Staël portuguesa*. Senhora de determinada vontade, decidida a romper o silêncio a que o preconceito votou a mulher<sup>545</sup>, a Marquesa impôs a sua palavra na vida intelectual portuguesa do Século das Luzes admirada por quantos frequentaram as suas moradas.

Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), outra referência excepcional na literatura portuguesa, casa com o poeta Gonçalves Crespo, desenvolvendo o casal profícua parceria literária e política, bem como uma compilação de contos para crianças. Da poesia à ficção, ensaio e crítica literária<sup>546</sup>, Maria Amália dedicou-se também à biografia e ao jornalismo – escrevendo em várias publicações portuguesas e brasileiras, usando o pseudónimo de *Maria de Sucena* – e é valiosa a correspondência particular, outro testemunho mais da sua cultura e agudeza de observação. Movia-a a pedagogia, escrevendo sobre educação – essencialmente a feminina –, sendo porém muito curiosa a sua posição face aos liceus femininos, com os quais não concordava considerando o ensino ministrado às raparigas insuficiente para as

---

<sup>544</sup> Para o filme *Bocage*, 1936, Leitão de Barros encomendou uma melodia cujo título foi *Canção de Alcipe* – música de Afonso Correia, letra de Pereira Coelho. Neste filme, a Marquesa de Alorna é uma das personagens – representada pela atriz Maria Valdez. A melodia passou a ser tocada à guitarra por Artur Paredes, Carlos Paredes viria a gravá-la na década de sessenta em versão doméstica. Faz também parte do EP *Guitarradas de Coimbra*, Alvorada, 1966, de António Portugal. Carlos Paredes viria a fazer o seu registo no EP *Baçada de Coimbra*, Columbia, 1971, cf. António Manuel Nunes. *Guitarra de Coimbra (Parte I)*, in [www.guitarradecoimbra.blogspot.com](http://www.guitarradecoimbra.blogspot.com).

<sup>545</sup> Para aspectos particulares do silêncio a que a mulher portuguesa era votada, assim como para um poema em que exorta uma das suas filhas a abandonar o “ruído e o tumulto da cidade e a entregar-se à contemplação da natureza, que impõe silêncio à corrupção do mundo, veja-se Ana Hatherly, “Foge, Henriqueta, foge...”, in *Faces de Eva – Estudos sobre a Mulher*, n.º 11, Universidade Nova de Lisboa, 2004.

<sup>546</sup> Maria Amália Vaz de Carvalho escreveu *Contos e Fantasias*, 1880; *A Arte de Viver em Sociedade*, 1897; *Impressões da História*, 1911; e o muito curioso *Coisas do Século XVIII em Portugal, Coisas de Agora*, 1913, entre tantos títulos mais. *A Vida do Duque de Palmela*, D. Pedro de Sousa e Holstein, 1989-1903, é considerada a sua melhor obra.

suas potencialidades<sup>547</sup>. Primeira mulher membro da Academia das Ciências, Camilo, Eça, Ramalho Ortigão, Conde de Sabugosa, Guerra Junqueiro, Sousa Martins e António Cândido, o distinto orador, eram algumas das figuras da época com as quais convivia no que podemos considerar o primeiro salão literário em Lisboa, criado na sua residência.

*Carolina Wilhelma Michaëlis de Vasconcelos* (1851-1925), nasce em Berlim e chega a Portugal em 1876, país que adopta pelo casamento com Joaquim António de Vasconcelos, historiador de arte e musicólogo. Carolina foi a mais importante estudiosa da nossa língua, realizando importantes trabalhos como a edição do *Cancioneiro da Ajuda*, publicada em 1904 após vinte e sete anos de dedicação, sendo imenso o seu contributo para a Literatura medieval e clássica, bem como para a etnografia portuguesa, e a mediação entre as culturas portuguesa e alemã. Primeira mulher a leccionar numa Universidade portuguesa – Universidade de Lisboa –, em 1911 é catedrática na Universidade de Coimbra, após transferência por lhe ficar mais próximo do Porto, onde reside, sendo, no mesmo ano, eleita para a Academia das Ciências. Foi também Presidente de honra do *Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas*. Dada a sua actividade de investigação e a aptidão pela vertente artística do casal, convivem com os grandes da cultura nacional como Leite de Vasconcelos, Conde de Sabugosa, Teófilo Braga, Trindade Coelho, Antero de Quental, Alexandre Herculano e tantos mais que em sua casa recebem<sup>548</sup>.

Não reza que estas doutas mulheres, ciosas de conhecimento e partilha, recebessem reclinadas, mas considerámos ser de enquadrar o caso português, dados os círculos por elas criados.

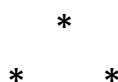
---

<sup>547</sup> Cf. Adelaide Vieira Machado, “Os liceus femininos ou a vingança do sexo forte”, in *Faces de Eva – Estudos sobre a Mulher*, nºs 1 e 2, Universidade Nova de Lisboa, 1999.

Ainda no tocante aos primeiros passos na edificação de escolas femininas, Luís António Verney e o seu *Verdadeiro Método de Estudar*, bem como António Ribeiro Sanches e as suas *Cartas sobre a Educação da Mocidade*, versando sobre o ensino no feminino, inspiraram a legislação e instituições que levaram à criação de escolas destinadas a raparigas. cf. Teresa Amaro, “Ensino de Primeiras Letras no Feminino. Mestras de escolas régias”, in *Faces de Eva – Estudos sobre a Mulher*, nº 10, Universidade Nova de Lisboa, 2003.

Quer a *Carta de Guia de Casados*, 1651, de D. Francisco Manuel de Melo, quer o *Verdadeiro Método de Estudar*, 1749, de Luís António Verney, definem um ritual de leitura feminina onde a mulher consinta a sua menoridade intelectual e conceda ser a leitura uma aprendizagem que favorece o equilíbrio social. Todavia, enquanto na *Carta de Guia de Casados* a leitura deve salvaguardar a condição da mulher – a jeito de consciente ou aparente ignorância –, *Verdadeiro Método de Estudar* concede a leitura no feminino em função dos seus desempenhos social e doméstico. cf. Pedro Marques, “Espaços Femininos de Leitura e Escrita. D. Francisco Manuel de Melo, Verney e o Planfetarismo filógeno setecentista”, in *Faces de Eva – Estudos sobre a Mulher*, nº 13, Universidade Nova de Lisboa, 2005.

<sup>548</sup> Maria da Felicidade do Couto Browne – *Maria Brown* – (1797-1861), conhecida pelos pseudónimos *A Coruja Trovadora* e *Soror Dolores*, tinha, também, na sua casa do Porto, um salão cultural que reunia os afamados escritores portuenses como Camilo Castelo Branco, Arnaldo Gama, Ricardo Guimarães e Faustino Xavier de Morais. Publicou várias obras, destacando-se *Soror Dolores*, 1849 e *Virações de Madrugada*, 1854, lírica a jeito ultra-romântico.



É estreita, desde os mais remotos tempos, a ligação da mulher na sagrada esfera da sabedoria, como leitora, escritora, educadora e pensadora, mítica inspiradora musa ou heroína literária. O discurso filosófico grego reflecte a ordem social, relacionando a diferença sexual com outras dissemelhanças. Enquanto Platão (428 a.C.-347 a.C.) se apresenta como uma excepção à ordem grega, aceitando as pensadoras nos seus banquetes – ainda que em espaços distintos, mas não deixando de lhes oferecer um lugar onde elas debatiam ideias sob a presidência de uma dirigente –, Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), seu discípulo, inscrevia-as entre a escrava e a criança, negando-lhes a *Raça*, atribuindo tal carecimento à sua natureza, e crendo-as causadoras de desordem com os seus pensamentos.

Epicuro seria o primeiro filósofo a verdadeiramente reconhecer às mulheres a capacidade de pensar em termos filosóficos, mantendo com elas uma relação de iguais, incluindo-as no seu *Jardim*, fora dos muros de Atenas<sup>549</sup>. Todavia, apesar da sociedade grega não consentir a educação à mulher, algumas ultrapassaram estes preconceito e interdição dedicando-se à Filosofia. Embora não conheçamos os seus textos, porque estes se perderam, ou porque a ateniense se apagava sob a tutela do mestre – das cerca de cinquenta mulheres que na Grécia Antiga se dedicaram ao pensamento, quase todos os escritos desapareceram –, temos conhecimento da sua existência através de citações que as referem, entre elas as *heterais* – um grupo especial entre as cortesãs – ou outras mulheres filósofas que seguiam uma tradição familiar.

O feminino é agraciado com o dom da palavra, e a voz feminina conciliadora por natureza. Na Igreja, contudo, a mulher deveria manter silêncio e tomar o seu lugar em submissão, pois a palavra feminina era, igualmente, perigosa – foi através da palavra de Eva que o pecado entrou no mundo e contar histórias, um misto de sabedoria e magia, também apresenta Sherazade como persuasiva, seduzindo pela palavra. Eva é eloquente, Maria silente, com Esta se fazendo o ideal da mulher passiva. Porém, Maria surge lendo, em

---

<sup>549</sup> A escola filosófica epicuriana, aberta a homens, mulheres e escravos, veio, por tal consentimento, a ser depreciativamente reputada. Porque defensora da felicidade como bem supremo, foi associada à promiscuidade e deboche. Veja-se Florence Quentin, “Les Femmes et la Philosophie”, in *Le Monde des Religions*, Hors Série, n° 9, 2009, pp. 26-29.

inúmeras telas e esculturas medievais, sendo, no histórico relvado diacrónico, retratada pelos artistas enquanto leitora ou sendo instruída na leitura por Sua Mãe, *Santa Ana*. A Idade Média cedo consideraria que a palavra tanto poderia alimentar a fé como destruí-la. Doutas e místicas, do século V ao XII, as mulheres ocidentais vêem ser-lhes retirado o direito à instrução e à participação na vida pública, pelo que, apenas excepcionalmente, existam referências a escritoras, filósofas ou mulheres notáveis. Ainda que, desde a Idade Média tardia, mulheres, e também homens, se empenhassem em lutar pelas aptidões intelectuais femininas, a Literatura é parca em mulheres escritoras.

Na verdade, as mulheres permaneceram analfabetas muito mais tempo que os homens, e, mesmo quando aprenderam a ler – sem olvidarmos que as leituras a elas interditas se alargaram no tempo – não sabiam escrever. Ainda no século VII, o debate sobre educação – mantido por intelectuais, literatos e pedagogos – defendia um modelo consoante o sexo, privilegiando destinos diferentes para homens e mulheres. Enquanto os homens se aceitavam pensadores, até à invenção da Imprensa os conventos eram o lugar de reflexão, leitura e escrita, o que vem a alterar-se com a alfabetização das mulheres. Dispensadas enquanto educadoras desde a conversão ao Cristianismo até ao século VIII, a literatura feminina medieval – pelo menos a que até hoje chegou – é maioritariamente conventual, sendo os escritos das mulheres medievais essencialmente religiosos, sejam estes sermões ou relatos das suas visões. Já nos conventos que alcançaram fama, riqueza e prestígio no século X, as suas abadessas gozavam de grande influência sendo muito consideradas. Ainda que os conventos de religiosas necessitassem, na sua quase maioria, do apoio masculino para a provisão de sacramentos, por sua vez as mulheres eram necessárias aos homens – religiosos ou laicos – enquanto guias espirituais. A palavra da mulher era persuasiva.

Chegado o século XII, o Ocidente assiste a um conjunto fortíssimo de reformas, um despertar filosófico e científico que abriria caminho ao Renascimento italiano literário e artístico, cujas cidades, dada a sua situação geográfica, viriam a beneficiar do comércio crescente. Após um longo período rural, as novas técnicas aceleraram a produtividade agrícola que levou ao fortalecimento e aumento populacional e ao crescimento das cidades. O comércio e as cruzadas contribuíram para a renovação da actividade urbana, assim provocando transformações na vida social, política, económica e cultural. Durante a Idade das Trevas, aqueles que professavam a vida tranquila do estudo e da meditação refugiavam-se na Igreja. A esfera monástica assistiu à abertura de grande número de novas ordens



religiosas. Inicialmente associadas a apoio aos pobres ou prostitutas, tornaram-se espaço de aristocratas. Os conventos passaram a albergar estas jovens carentes de *dote*, porém dotadas – durante muito tempo ainda, se considerou que os homens tinham *dons*, eram dotados; e as mulheres tinham *prendas*, eram prendadas.

Se algumas jovens respondiam a um chamamento espiritual, tendo o claustro por vocação, muitas outras preferiam a vida em clausura a um casamento que lhes desagradava – ainda na tardia Idade Média, as mulheres que optavam por não casar eram uma pequena minoria –, e outras mais eram forçadas a essa clausura, porquanto, dada a sua rebeldia, se tornava mais confortável manter a mulher devidamente em recato, sabendo-a disciplinada. Muitas destas mulheres em reclusão, designando-se elas mesmas de *religiosas*, não chegaram nunca a professar votos, tal indicando que as opções de vida para a mulher medieval respondiam, em muito, às contingências sociais de género. Aí, criaram as suas *confrarias de Medusa*, em conjunto bordando, lendo, pintando e discutindo ideias.

As sociedades ocidentais, essencialmente rurais, unidas pela Igreja, concentravam na vida monástica grande intelectualidade. Dos arquivos conventuais fazem parte relatos da rotina quotidiana, crónicas referentes às instituições religiosas e sua hierarquia, obituários, e literatura e arte produzida por religiosas, mulheres sacrossantas e monges, fundamentais porquanto estas instituições dominavam a produção literária e artística medievais. A erudição não se restringia, porém, apenas à vida monástica de religiosas, era esperado que as senhoras fidalgas actuassem enquanto protectoras das artes, sendo generosas para com escritores, pintores e músicos. Soberanas e fidalgas criavam o seu círculo intelectual para prazer próprio e das suas visitas – que recebiam com decoro e finura –, assim decidindo o gosto artístico. Algumas das damas de sociedade tornavam-se aprendizas dos mestres que acolhiam vindo a tornar-se intelectuais de mérito.

Com os novos burgos rasgando as muralhas, os castelos, conventos e mosteiros perderam a sua soberania, mantendo-se palco da criatividade a par dos lugares onde burgueses ascendiam. As cruzadas e os contactos com o Oriente fizeram circular a riqueza e a cultura. À romana, viriam acrescentar-se as culturas grega e árabe. O mundo islâmico, que não perdera o contacto com os clássicos gregos, apresentou-se como um fortíssimo potencial artístico e científico. A Europa assiste à criação das primeiras universidades – Bolonha, 1088; Paris, 1150; Oxford, 1167. De contemplativas, as ordens monásticas passam a lugares



de discussão da Razão. O gótico preside à construção de catedrais, o relógio mecânico dá ordem ao tempo regendo o quotidiano, a bússola e o astrolábio fazem ir mais além. Conflitos – Guerra dos Cem Anos – e a Peste Negra viriam travar este avanço, mas a luz voltaria mais enérgica com a Idade Moderna assistindo ao fulgor do Renascimento.

Era a sociedade dos séculos XIV e XV predominantemente ignorante em Latim, logo pouco capaz de se dedicar à leitura, tornando-se a récita a forma mais fácil e viável de apreciação do texto escrito, sendo os convívios lugar de uma sociabilidade oralizante. Embora o público letrado crescesse a partir do século XIV, elevando o número de cópias e traduções, e apelando à produção em série, nos finais do séc. XVI, bem depois da invenção da Imprensa por Gutenberg, muitos textos eram ainda destinados a serem lidos, e quando a leitura solitária se começa a fazer não era ainda silenciosa mas em voz alta. Em virtude da leitura em espaços públicos, até ao Renascimento predomina a descrença nas capacidades intelectuais femininas e na igualdade entre os sexos, pois não era consentida à mulher tal exposição do seu saber<sup>550</sup>.

Com o Renascimento, a mulher aristocrata vislumbra um acesso mais tolerante a níveis superiores de instrução, bem como nos domínios da arte e literatura. Vozes isoladas começam a advogar a necessidade de educação feminina. *Juan Luís Vives* publica, em Lovaina, 1523, o tratado *de Institutione Feminae Christianae* que, embora convicto da superioridade masculina e defendendo para a mulher a primazia dos trabalhos domésticos, era já condescendente com a aprendizagem do latim pelas jovens aristocratas. *Erasmus de Roterdão* (1466-1536) defendeu a educação da mulher, ainda que visando a benéfica convivência entre o casal, posto que homens e mulheres estavam destinados a viver juntos; *François Rabelais* (1483-1553) viria a escrever *Colóquio*, *A Mulher Erudita*; e *Amos Comenius* (1592-1670), professor, cientista e pedagogo, considerado o pai da educação moderna, propôs no seu livro *Didacta Magna*, 1633-1638, uma teoria de instrução universal sem diferenciar idade, classe social ou sexo. No mais, era suposto que a mulher renascentista casasse convenientemente, fosse leal e tivesse filhos varões. Já o homem bem-nascido devia ser um cavalheiro, corajoso, gracioso e refinado, conhecedor das Artes e das Ciências.

---

<sup>550</sup> Cristina de Pizan havia, todavia, já escrito *La Cité des Dames* e *Trésor de la Cité des Dames*, e Boccaccio, em *De Claris Mulieribus*, 1361, resgatara figuras femininas notáveis da antiguidade. Em 1396, fora redigido um dos primeiros escritos debruçado sobre a educação das jovens – *Libro de las Donas*, de Francesc Eiximenis.

No que refere o ensino académico, a Renascença excluía o sexo feminino. As escolas ditas públicas mesmo aos rapazes ensinavam pouco mais que aprender a ler e escrever, algo de cálculo e fundamentalmente catecismo. Apenas as famílias de posses tinham os seus preceptores, e outras crianças aprendiam com os pais quando um destes era instruído, o que era raro. As jovens aristocratas eram educadas em família, frequentemente sem preceptor, isoladas ou junto com outros jovens<sup>551</sup>. Enquanto os rapazes, após esta instrução domiciliária, podiam frequentar uma escola superior, as poucas jovens, às quais fora consentido esse ensino junto com os irmãos, não tinham posteriormente mais expectativas. A maioria era educada pelas mães meramente nas artes de mãos – bordado e tapeçaria – e nas domésticas, havendo as mais eruditas decidido a sua educação de modo autodidacta, e mantendo entre si uma conexão epistolar assídua que ultrapassava fronteiras. Entre a clausura, o recolhimento na casa de família ou a festa palaciana, as mulheres eruditas renascentistas correspondiam-se com outras intelectuais dos diversos países europeus. Pela sua educação, cultura e inteligência, rompendo com os cânones previstos, e, fazendo-se respeitar e admirar pela sua eloquência, as mulheres que neste período se destacaram representaram, sem dúvida, um *renascimento* enquanto mulher.

Na senda dos valores gregos, escolas de humanistas, como Vittorino de Feltre e Battista Guarino, admitem raparigas e rapazes no sentido de treino do espírito, embora às donzelas não se vislumbresse uma posterior carreira, porque excluídas da escolástica. Umas acabaram tornando-se mitos, consultadas pela sua sagacidade inclusive acerca de assuntos políticos. Várias usavam estrategicamente os seus estatutos sociais para apoiarem projectos humanistas. Eram ainda os conventos e a reclusão, mas as casas nobres de Itália viriam a providenciar jovens e senhoras instruídas, que actuavam enquanto mecenas das artes e artistas. As irmãs *Isabella e Beatrice d'Este* seguiram novos métodos de estudos ao ar livre, nos jardins dos seus palácios. As cortes dos Médici, Florença e Sforza; Gonzaga, de Milão; Urbino, de Mântua; as casas de Este e de Ferrara, respiravam cultura deixando para o porvir um rasto de mulheres sagazes e cultas, clãs que primavam pela erudição e muito contribuíram para o género epistolar, onde filosofaram e dissertaram sobre as questões culturais do seu tempo perante uma audiência vasta que acedia aos serões palacianos.

---

<sup>551</sup> Ana de Beaujeu, filha de Luís XI, criou para os seus filhos uma *Escola de Príncipes*, assim convivendo meninas e meninos, e que serviu de modelo a outras idênticas, cf. Bartolomé Bennassar, *A Cama, o Poder e a Morte - Rainhas e princesas na Europa do Renascimento ao Iluminismo*, Lisboa, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2009, p. 219.

Na viragem do século XV para o XVI, os valores do Humanismo renascentista, do Classicismo e as novas civilizações, bem como os conceitos de cosmografia e outros mundos trazidos pelos descobrimentos marítimos, abrem novas perspectivas aos intelectuais de Quinhentos. Dado o legado medieval de obras latinas, o corpus de livros impressos até cerca de 1530 mostra que o latim era a língua preponderante, só muito lentamente se impondo a língua romance destinada a público pouco instruído, sendo ainda frequente a récita oral, pelo que predominavam léxico e sintaxe pobres, bem como artifícios de linguagem que pouco significado teriam para tal assistência. A escrita mais elaborada, visando um público letrado, começa a assomar na segunda metade do século XVI, embora o manuscrito e a transmissão oral continuassem grandes difusores de literatura – lírica, prosa ou drama. Os valores humanistas dignificam a língua vernácula, legitimada pelas primeiras gramáticas<sup>552</sup>. O comércio com o Oriente enriquece a sociedade, civil e religiosa, pelo que o Barroco procura o fausto. A Europa, que até meados dos anos trinta se apresentava espaço de abertura à inovação cultural, virá a sentir a cisão e o confronto religioso. De certo modo, impulsionada pela Inquisição, a escrita teve de recorrer a jogos de palavras e ao uso excessivo de metáforas, hipérboles e antíteses para ultrapassar as regras impostas. Modos de dizer confissões e conflitos em que as mulheres foram mestras<sup>553</sup>.

No Renascimento português, várias foram as inspiradoras, poucas as literatas. Na generalidade, ao contrário das esplendorosas italianas, a maioria das senhoras da corte portuguesa não conheciam latim ou outras línguas, pelo que estavam limitadas nas suas leituras. As portuguesas renascentistas instruídas eram ensinadas pelos pais, que as confiavam depois a mestres de renome, vindo a revelar na escrita uma austeridade

---

<sup>552</sup> Em Portugal, 1536, surge a *Gramática de Língua Portuguesa*, de Fernão de Oliveira, e, em 1540, João de Barros apresenta a sua *Gramática da Língua Portuguesa* – veja-se João de Barros, *Gramática da Língua Portuguesa. Cartinha, Gramática, Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem e Diálogo da Viciosa Vergonha*, reprodução facsimilada, leitura, introdução e anotações por Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1971.

<sup>553</sup> Diz Duarte Nunes de Leão, acerca da *habilidade das mulheres portuguesas para as letras e artes liberais*, Dona Margarida de Noronha, Priora da *Annunciada de Lisboa* [...] *com seu grande talento de que he dotada não somente se fez docta na lingua latina e em outras, mas na portuguesa he mui eloquente: escreve muitos discursos de cousas espirituais que a quem os lê move a muita devoção. A mesma pinta tam excelentemente a oleo e illumina que suas obras fazem espantar aos maiores officiaes daquelle officio. E a letra que faz latina, e outra de que alguns escriptos seus se mostram como cousa de maravilha, tem tanta perfeição que vi confessar a alguns mestres dos melhores que nesta cidade há não na terem visto tal: e que della alguns que de gentis escrivães se prezão podem tomar traslados para a imitarem: e della por ser viva não digo mais.* in Duarte Nunes de Leão, *Descrição do Reino de Portugal*, Lisboa, 1610, fl. 452. Refere uma tia desta, D. Leonor de Noronha, perita em arquitectura mas dedicando-se essencialmente à pintura, cf. José Silvestre Ribeiro, *História dos Estabelecimentos Scientificos, Litterarios e Artísticos de Portugal, nos successivos reinados da Monarquia*, Vol. 2, Lisboa, Typographia Academia Real das Ciências, 1872, p. 313.

monástica ao sabor castelhano. No final do século XV, deparamos com vários nomes clarividentes no panteão feminino, a *infanta D. Filipa*, filha de D. Pedro, o *Infante das Sete Partidas*; a *rainha D. Maria*, segunda esposa de D. Manuel; a sua dama, *D. Leonor de Mascarenhas*; a *infanta D. Maria*, rodeada das eruditas *Joana Vaz*, *Pública Hortense Castro*, *Paula Vicente* e *Ángela e Luísa Sigeia*; e *D. Leonor de Noronha* e sua mãe – *D. Maria Freire*. Um grupo restrito, ao qual chegaria o amor helénico e latino sob a influência de Isabel, a *Católica*.

A par deste erudito gineceu, à volta da Infanta D. Maria e a sua corte literária quase exclusivamente feminina – que permite entender o gosto quinhentista português pela cultura clássica –, surge a geração do Cancioneiro Geral, que, contrariamente às renascentistas italianas e espanholas, não cultivava os clássicos mas enalteceu as artes com a sua inteligência e formosura, inferindo-se que o triunfo era das precoces. A este florescer erudito, acrescentam-se a *infanta D. Beatriz* – mãe do futuro D. Manuel –, e a *rainha D. Leonor* – filha da infanta D. Beatriz, e mulher de D. João II, muito importantes pelo seu mecenato. A mulher letrada do Humanismo<sup>554</sup> era então chamada *mulher latina* porque erudita nas Artes e Letras e instruída no latim. São aristocratas – muitas princesas ou rainhas – e cultivam o conhecimento e a arte rodeando-se de artistas e poetas bem como de demais mulheres cultas que recebiam na corte ou nas suas residências.

Durante o domínio filipino 1580-1640, a ausência da corte régia inibia actividades de criação literária, teatral e artística, e a religiosidade elevada faz-se sentir na produção feminina dividida ainda entre a corte e o claustro, domínio da *auctoritas religiosas*. A atitude face à mulher oscila entre o louvor – onde se incluem as narrativas de amor cortês, se cantam virtudes e santidade, e por vezes a coragem em heróicos feitos pretendendo transmitir o exemplo que se queria fosse seguido<sup>555</sup>, – e a crítica a um intelecto, quando a aprendizagem, pretensiosamente, não tem como fim a educação dos seus filhos e o bem

---

<sup>554</sup> Costa Ramalho data a entrada do Humanismo em Portugal em 1485, com a chegada de Cataldo Parísio Siculo para mestre de D. Jorge, filho bastardo de D. João II, que viria também a ensinar D. Leonor de Noronha, filha do Marquês de Vila Real, que era tida como donzela notável. cf. Maria Helena Rocha Pereira, “Presenças Femininas na Época dos Descobrimentos”, in Revista Oceanos, nº 21 – *Mulheres no Mar Salgado*, Janeiro/Março 1995, p. 66.

<sup>555</sup> *as mulheres são sábias, prudentes, profetisas, eloquentes, secretas, constantes, piedosas, caritativas, virtuosas, valorosas, magnânimas e excelentes*, cf. Maria Regina Tavares da Silva, parafraseando Cristovão da Costa – natural de Ceuta ou Tânger quando estas eram praças portuguesas –, que publica em Veneza o *Tratado en Loor de las Mugeres, e dela Castidd, Onestidd, Constancia, Silencio y Justicia*, 1592, panegírico das mulheres e virtudes segundo as virgens clássicas e matronas da Antiguidade. A autora cita também Duarte Nunes de Leão que, in op. cit., dedica três capítulos à exaltação feminina, um dos quais *Da habilidade das molheres Portuguesas para as letras & para as artes liberaes*. in Maria Regina Tavares da Silva, “O Que Se Dizia Sobre as Mulheres”, in Revista Oceanos, Número 21, Janeiro/Março 1995, p. 81.

receber, mas visa a aprazimento pessoal. Este reparo estende-se frequentemente inclusive à beleza, pois esta conduzia o homem à perdição.

Nos séculos XVI e XVII portugueses, embora existisse uma corrente defensora dos direitos femininos – o primeiro livro feminista português parece haver sido *Dos priuilegios & praeerogativas q[ue] ho genero feminino te[m] por dereito comu[n] & ordenações do Reyno mais que ho genero masculino*, de Ruy Gonçalves, 1557, dedicado à rainha D. Catarina e reeditado em 1785 por um capelão da rainha D. Maria I<sup>556</sup> – a cultura ibérica era maioritariamente conservadora, tendo da mulher uma visão pouco aprovadora. A mulher seiscentista portuguesa situa-se entre o elogio de louvor – na senda do platonismo, alguns autores fazem-lhe meras concessões, outros reconhecem-lhe direitos e privilégios<sup>557</sup>, e a outra vertente, quase misógina, partilha da ideia de que a mulher seria a causadora de todos os males, tendo-a como frívola, vaidosa e falsa, além de alcoviteira e pouco capaz de guardar segredo. Porque muitos eram os defeitos apontados às mulheres, a Literatura transborda de sugestões quanto a normas de bom comportamento, criticando condutas e atitudes, sugerindo o que seriam virtudes e qualidades e indicando deveres e responsabilidades a seguir, fundamentalmente no que toca ao papel de esposa e mãe.

Enquanto na França de Seiscentos brilhavam as espirituosas *précieuses* recebendo e dirigindo os seus salões culturais, o Barroco português trouxe a elevação da religiosidade, fazendo-se sentir na literatura através de autos de conteúdo teológico – os *sacramentais* – reveladores da devoção religiosa, segundo padrões espanhóis, e que o público apreciava, muito se sentindo no contexto histórico português a forte influência religiosa espanhola. Estigmatizado pela dualidade, o Barroco oscila entre o Céu e o Inferno, o indivíduo e Deus, mescla de religiosidade e misticismo medievais e dos ensinamentos humanistas e científicos renascentistas. No reinado de D. João V, contexto profundamente paradoxal, o homem posicionava-se entre o religioso e o galante libertino, e as mulheres entre a grade e a missiva. Todavia, os conventos setecentistas, ao invés de clausura, eram lugares de liberdade<sup>558</sup>, sendo alguns deles afamados por se haverem mesmo tornado espaços

---

<sup>556</sup> Cf. *ibidem*, p. 82.

<sup>557</sup> Conforme *Arte de Galanteria* de D. Francisco de Portugal (1623), publicada em 1670.

<sup>558</sup> “*Sabem para que era que, no século XVIII, as meninas fidalgas se faziam freiras? (...) Para terem liberdade. (...) As grades dos conventos chegaram a representar, para a mulher de 1700, alguma coisa de parecido com uma libertação.*” cf. Júlio Dantas, *O amor em Portugal*, Porto, Livraria Chardron, 1916, p.69.

resvaladiços<sup>559</sup>. Dotados de estruturas que ministravam às educandas uma cultura literária e artística, os conventos tornaram a missiva – gênero epistolar – a modalidade de escrita mais praticada.

Os franceses fizeram desde cedo da conversação uma arte, tendo o *salon* desempenhado importante papel social e cultural. Iniciados nos finais de Seiscentos, eram exclusivamente literários. Para entendermos *précieuses* e *salonnières*, urgiu observar o contexto social de cada período. Embora a convivência entre sexos e a permissividade à abertura dos seus espaços de convívio misto, o estatuto social das *précieuses* de Setecentos, entre a concessão e a misoginia, era ainda muito distinto do do homem<sup>560</sup>. Menores direitos jurídicos, sujeitas ao convento por imposição paterna e casamento por conveniência, as mulheres passavam da tutela do pai à do marido, tendo como dever assegurarem a descendência legítima, o garante de continuidade do património familiar, ou mesmo o seu engrandecimento, mais livres quando viúvas e, sobretudo mais ricas e independentes<sup>561</sup>. Os tratados de medicina seguiam ainda a teoria do *temperamento* aristotélico e hipocrático, relacionando a sexualidade com a moral, o que predispunha a reticências quanto à sexualidade, que preferiam ignorar pois que não estavam à vontade com o seu corpo, sendo ainda confrontadas com uma maternidade exigida mas problemática em termos de acompanhamento e mesmo riscos de vida<sup>562</sup>.

Nos *salons* do século XVII, essencialmente literários, discutiam-se ideias, filosofias, não estando excluídos os serões musicais e representações teatrais – em que actuavam os próprios convidados e a *salonnière*. As comédias, ainda que menos frequentes, não estavam também banidas nas casas das senhoras de espírito mais liberal. Mas a palavra – dita, reflectida e discutida – reinava. A conversação era soberana e desta conversação, estímulo à reflexão, floresciam as ideias, sendo alguns *salons* mesmo subversivos. O *salon* é uma reivindicação do *saber*, conhecimento e cultura femininos, igualdade de direitos desde cedo

---

<sup>559</sup> Assim o convento de Odivelas que abrigava Madre Paula, favorita do rei, passando este aí muitas noites, e chegando a mandar cunhar uma moeda – dobra de duas caras – destinada a retribuir os favores recebidos. *Essa moeda, conhecida como a 'moeda de amor de D. João V', tinha a particularidade de apresentar a efígie real de ambos os lados.* Dantas, in idem, p. 303.

<sup>560</sup> Molière, contemporâneo das *précieuses*, satirizou-as em *Les Précieuses Ridicules*, 1659, bem como em *Les Femmes Savantes*, 1672, pela sua busca de conhecimento.

<sup>561</sup> Veja-se *nota 332*, capítulo **C. II. 1. pose e narrativa[s] – nudez e retórica.**

<sup>562</sup> É de referir que não eram consentidos partos realizados pelos médicos mas por curiosas de duvidosa competência.

reclamada em França<sup>563</sup>, que *La querelle des femmes* incendiara logo no século XVI, vindo a ganhar fulgor em Setecentos, marcada pela crítica irónica de Molière (1622-1673), na comédia *Les Femmes savantes*, 1672<sup>564</sup>, que os frequentadores de *salon*, homens e mulheres, consideravam displicentemente – veja-se tela já referida Jean François de Troy [imagem 114], onde os convivas procedem à leitura do autor<sup>565</sup>.

O séc. XVIII e a filosofia das luzes permitem que as mulheres cultas e inteligentes partilhem as ideias religiosas, literárias, científicas e políticas, interagindo ambos os sexos em sedutores jogos de linguagem, mais do que de confronto. Promovendo um relacionamento de igualdade e respeito entre os sexos<sup>566</sup>, muito em resultado das

---

<sup>563</sup> Veja-se Marie de Gournay, *L'Égalité des hommes et des femmes* et *Le Grief des Femmes* (1624), Paris, Arléa, 2008

<sup>564</sup> HENRIETTE

*Les suites de ce mot, quand je les envisage,  
Me font voir un mari, des enfants, un ménage;  
Et je ne vois rien là, si j'en puis raisonner,  
Qui blesse la pensée et fasse frissonner [...]*

ARMANDE

*Mon Dieu, que votre esprit est d'un étage bas!  
Que vous jouez au monde un petit personnage,  
De vous claquemurer aux choses du ménage,  
Et de n'entrevoir point de plaisirs plus touchants  
Qu'un idole d'époux et des marmots d'enfants!  
Laissez aux gens grossiers, aux personnes vulgaires,  
Les bas amusements de ces sortes d'affaires;  
À de plus hauts objets élevez vos desirs,  
Songez à prendre un goût des plus nobles plaisirs, [...]*

*Loin d'être aux lois d'un homme en esclave asservie,  
Mariez-vous, ma sœur, à la philosophie,  
Qui nous monte au-dessus de tout le genre humain,  
Et donne à la raison l'empire souverain,*

Molière, in *Les Femmes Savantes*, ACTE I, Scène première.

Impressa em 1672, a primeira edição pública surge em 1682, após a morte de Molière, publicada por La Grange et Vivot, exemplar hoje na Bibliothèque Nationale de France.

<sup>565</sup> Contudo, grande parte dos homens mantinha-se pouco receptiva. Casanova (1725-1798), por exemplo, não apreciava *les femmes savantes*.

*La femme d'esprit qui n'est pas faite pour faire le bonheur d'un amant est la savante. Dans une femme, la science est déplacée; elle fait du tort à l'essentiel de son sexe et, encore, elle ne va jamais au-delà des bornes communes. Nulle découverte scientifique faite par des femmes. Pour aller plus ultra, il faut une vigueur que le sexe féminin ne peut avoir. Mais dans le raisonnement simple, et dans la délicatesse des sentiments, nous devons céder aux femmes. Quel insupportable fardeau pour un homme qui aurait par exemple l'esprit de Mme Dacier! Dieu vous en préserve, mon cher lecteur.* in Jacques Casanova de Seingalt, *Histoire de ma vie*, Paris, Editions Robert Laffont, 1999

<sup>566</sup> Entendemos ser pertinente evocar o testemunho de Sayyida Salme (1844-1924) – 36ª filha do sultão Said de Zanzibar e Oman, fruto de relação com Jilfindan, concubina circassiana –, antes de se tornar *Emily Ruete*, pelo seu casamento com o alemão Rudolph Heinrich Ruete, que, em *Memórias de uma Princesa de Zanzibar*, publicado originalmente na Alemanha, em 1886, narra as suas vivências, entre 1850-1865, onde transcreve um convívio íntimo entre mulheres árabes, sobretudo porque contemporâneo das *salonnières* de Oitocentos.

*La anfitrióna se sentaba en su 'medde', una especie de cojín de unos diez centímetros de altura e y cubierto de una tela bordada con hilos de oro fino, apoyando la espalda en el 'tekje', un cojín parecido colocado contra la pared.[...] La mujer árabe es, en*



personalidades das suas mentoras e da diplomacia com que os geriam, Os *salons* assumiriam no séc. XVIII todo o esplendor. Neles discorrendo a filosofia das Luzes e discutindo-se o direito natural de homens e mulheres, vindo a ser substituídos por outros políticos, lugar das ideias revolucionárias, conquanto às mulheres não fosse ainda legalmente reconhecida a competência de avaliar e emitir juízos de valor sobre temas masculinos. Contudo, muitas delas tinham os seus próprios salões literários e culturais, onde dominavam, actuavam como mentoras e responsáveis pela convivência dos homens mais proeminentes das Letras, Artes e Ciências. Neles, as mulheres encontram um lugar onde saciar a sua sede de saber, partilhando com os homens a sua visão do mundo, sendo a conversação um jogo com regras.

Aristocratas e diplomatas, religiosos e ateus, a sociedade mundana e pensante do Iluminismo francês, mais do que em Versalhes encontra-se nos salões privados, que tudo indica servirem de lugar de aprendizagem às suas próprias mecenas, porquanto impedidas de voos maiores em termos escolares, dado as mulheres que se atreviam a passar da conversação à produção eram raras e os seus trabalhos permaneciam, na quase totalidade, anónimos. Na verdade, as *salonnières*, embora reconhecidas pelos seus convivas masculinos, não conseguiram modificar o conceito de inferioridade em que as consideravam – Germaine de Staël, uma das mais destacadas, defendia que, numa República, a Filosofia seria o domínio dos homens pelos seus poderes superiores, mas à mulher, pela sua sensibilidade e perspicácia, caberia a Literatura. Inferindo-se que, inteligentemente, as mulheres mais esclarecidas torneavam com subtileza as diferenças de género, destas tirando alguma vantagem e actuando de modo a conquistar um lugar e o reconhecimento dos seus pares.

---

*cambio, muy reservada ante los desconocidos, ya se trate de una persona de clase alta o del vulgo. Muy distinta es la situación con los amigos cercanos, entre los cuales no se hacen distinciones de nacimiento y rango. [...] Solo una dama de igual alcurnia a la anfitriona puede sentar-se en su 'medde' y disfrutar de la comodidad del 'tekje'. [...]*

*No es obligación de la anfitriona fomentar constantemente una conversación a menudo ya de por sí bastante animada, algo que en Europa se considera de buen tono y a lo que se dedican grandes esfuerzos. Al contrario, cada uno habla relajadamente de lo que le place. No existen ni teatros, ni conciertos, ni bailes, ni circos, de modo que los temas de conversación son bastante limitados, y a nadie divierte hablar ociosamente del tiempo. Así pues, las conversaciones suelen girar alrededor de las relaciones personales, la agricultura y temas relacionados. Todos se dedican a la agricultura, si no de modo racional, sí con gran interés.*

*Cada uno puede entregarse libremente a lo que más le plazca, puede reír o bromear. [...] Durante las visitas, los hombres de la casa tienen prohibido entrar en la sala de la mujer, la hija o la madre. Sólo el soberano e sus familiares directos varones están dispensados de este deber; sin embargo, cuando alguna prima de igual rango venía de Oman a visitar-nos, mis hermanos y sobrinos no podían entrar en nuestros aposentos sin anunciarse. Asimismo, cuando yo visitaba a alguna hermana casada, el marido debía quedar-se en su sala de recibo hasta que yo abandonaba la casa. Si durante una visita el hombre de la casa tiene la necesidad imperiosa de hablar con su esposa, hija o madre, le pide que le vea en otra sala. Eso mismo hacen las damas que quieren hablar con sus familiares varones cuando éstos se encuentran reunidos con su círculo de amigos. cf. Emily Ruete, "La visita de una dama árabe", in *Memorias de una Princesa de Zanzíbar* (1886), Barcelona, Alba Editorial, 2004, pp. 216-219 [excertos].*



Os salões franceses terão conhecido mais sucesso que os realizados em Inglaterra – foram, sobretudo, em muito maior número – porque tanto a sociedade quanto o casamento concediam mais liberdade à mulher francesa em participar e se expressar livremente. A aristocracia parisiense consentia maior autonomia à mulher casada e algumas das que conduziam os salões mais importantes eram viúvas ou solteiras. Em outros casos, os maridos tinham vidas sociais diferentes mantendo-se essa tolerância. Contudo, no que refere a actividade escrita, enquanto as escritoras francesas – e portuguesas – eram essencialmente aristocratas, em Inglaterra, porém, várias provinham já da classe média, sendo filhas de professores universitários ou homens de Igreja, assim se justificando uma escrita mais incisiva pois cresciam em casas onde existiam livros e se promovia a leitura bem como o diálogo e troca de ideias.

Paradoxais tempos, entre a máscara e o esclarecimento. A devassidão e a Revolução. A Revolução Francesa onde as mulheres participam activamente, não concedeu a mulheres e homens direitos iguais. Piramidal, a igualdade acabava com as hierarquias de classes, mas não de género, vindo a ser para as mulheres uma regressão de *alforria*, ao invés de lhes conceder maior autonomia, reduziu-lhes os direitos<sup>567</sup>. E porém, este é o século iluminado. A humanidade busca incessantemente a Luz, a Razão, o Saber. *Recherche du Temps*. Enquanto os filósofos franceses não reconheciam uma igualdade racional e política entre ambos os sexos, alguns iluminados escoceses reconheceram o papel feminino no desenvolvimento da sociedade civil. David Hume, por exemplo, incluía tanto mulheres quanto homens na sua visão de progresso, acreditando que *elas* tinham um dom natural para a conversação que as ajudava a liderar<sup>568</sup>. Ainda que a Revolução Francesa veiculasse a igualdade, esta apresentava-se algo bizarra, pois a reacção dos homens foi vetar o direito feminino ao voto, alegando que à mulher bastava ser representada pelo chefe de família. A Revolução Francesa foi recebida com entusiasmo, mas as vidas pessoais e atitudes liberais femininas não são bem vistas numa moral que se tornou paradoxalmente mais rígida – *Ô femmes! Femmes quand cesserez-vous d'être aveugles? Quels sont les avantages que vous avez recueillis dans la Révolution? Un mépris plus marqué, un dédain plus signalé*. Olympe de Gouges

---

<sup>567</sup> Condorcet, no seu *Essai sur l'Admission des Femmes aux Droits de Cité*, 1790, diz *Pourquoi des êtres exposés à des grossesses ou à des indispositions passagères ne pourraient-ils exercer les mêmes droits dont on n'a jamais imaginé de priver les gens qui ont la goutte en hiver et qui s'enrhumant aisément?* Uma voz, pois que a Revolução excluiu as mulheres da vida política, delas fazendo cidadãos sem direitos de cidadania, sendo nítida a sórdida inferioridade tecida pelo homem em relação à sua semelhante.

<sup>568</sup> Cf. David Hume, *Essays, Moral, Political and Literary*, Oxford, Clarendon Press, 1963, p. 278.

As *précieuses* aclamaram o amor para escaparem à sexualidade, as *salonnières* rejeitaram o amor em nome da galanteria e do prazer, aceitando o seu corpo e fruindo dele. O recato deu lugar aos jogos de sedução e libertinagem em aventuras efémeras, todavia nem todas inconsequentes. *Les Liaisons Dangereuses*, 1782, de Choderlos de Laclos, reflecte a licenciosidade de algumas mulheres, embora nessa conduta não exista apenas leviandade mas também, e consideravelmente, uma contenda de género<sup>569</sup>. Geridos de formas diferentes – a irreverência das reivindicativas e a habilidade discreta de outras –, os *salons*, sobretudo setecentistas, não visaram apenas preencher um vácuo do tempo que escorria desatractivo, nem privilegiaram somente a frivolidade e leviandade. Ao invés, pela liberdade consentida, estes costumes contribuíram para uma maior consciencialização do *eu* feminino, o germinar, sedimentar, difundir e circular de ideias e consciencialização do seu corpo. Em suma, a libertinagem setecentista beneficiou a sabedoria e o florescimento do feminismo, sobressaindo importantes figuras femininas em virtude dos salões privados em resultado da liberdade de expressão aí consentida<sup>570</sup>. Em Outubro de 1793 os clubes franceses de mulheres são fechados e, dois anos depois, estas são proibidas de frequentar as Assembleias políticas. Dividir para reinar, pois consentir que as mulheres se agrupassem seria fornecer-lhes condições para que se organizassem e desenvolvessem ideias.

No caso das *bluestockings* – e no sentido da temática que estudamos – é de relevar que Montagu sentava os seus convivas em semi-círculo – à imagem do reclinar em *triclinium* – de modo a promover o diálogo. Discutiam Filosofia, Poesia, História e faziam crítica literária – tarefa até então apenas realizada pelos homens –, e distribuíam panfletos políticos, sendo importante o seu contributo para o progresso iluminado. Após 1770, o grupo passou a um teor mais feminino. As Bluestockings mudaram a arte da conversação elegante no sentido moral, sabendo gerir os seus espaços. No final do século – após as Revoluções Francesa e Americana – a Inglaterra assiste igualmente a um emergente conservadorismo. Todas as vitórias até aí alcançadas perder-se-iam também e o contributo destas mulheres seria, por largo tempo, ignorado.

---

<sup>569</sup> Conforme Dardigna, *la Lettre LXXXI* [de Madame de Merteuil] *est une généalogie complète des raisons d'être libertine. Dans cette lettre, la Merteuil évoque entre homme et femme 'une partie si inégale' qu'elle revendique son personnage de séduction comme une revanche pure sur l'humiliation de sa condition féminine. Elle se décrit ainsi à Valmont: 'Née pour venger mon sexe et pour maîtriser le vôtre, [...] j'ai su me créer des moyens inconnus jusqu'à moi.* Dardigna, in *op. cit.*, p. 58.

<sup>570</sup> Veja-se ainda Régis Michel, “L'art des Salons”, in Philippe Bordes & Régis Michel, *Aux Armes et aux Arts. Les Arts et la Révolution 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1985, pp. 9-101.

A Revolução Francesa decidiu, contudo, o início de uma nova era. Desenho da mudança, não apenas de uma França moderna, alterou toda a história europeia. Em França, *Olympe de Gouges* redige a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã<sup>571</sup>; em Inglaterra, *Mary Wollstonecraft* publica o seu manifesto feminista, e *Charlotte Lennox* (1730-1804) escreve o ensaio *Of the Studies Proper to Women*. Com a Revolução Francesa as mulheres compensam a exclusão legal exercendo o seu controle sobre os homens políticos. Das mulheres do povo às mais eruditas, organizam-se em grupos, tornando-se os novos *salons* lugar quase exclusivamente político onde estas ideias se difundiram. Após a pausa a que foram sujeitos, os *salons* regressariam no século XIX, mais reivindicativos. Quando Madame de Staël morre, em 1817, a Europa pós-napoleónica conhece o único período de paz desde o terror da Revolução Francesa e a inovação cultural tende para o Romantismo, colocando a ênfase na Emoção em detrimento da Razão. Em contrapartida, o rigor vitoriano desencadeado em meados de Oitocentos, tendo homem e mulher como pertencentes a ordens naturais distintas, aconselha a mulher a ter filhos – *Aut liberi aut libri, Ou filhos ou livros*. Um tempo pouco tolerante para com as mulheres rebeldes, remetendo-as ao desempenho doméstico enquanto esposas e mães. A década de trinta foi, em particular, a da oportunidade, antes que as seguintes viessem conter as ambições femininas.

Em Portugal, o desabrochar romântico traz um recuo ao nacionalismo, com Garrett e Herculano a liderar este movimento até se fazerem sentir as influências estrangeiras, que inspirariam a maior parte dos intelectuais oitocentistas. As duas influências maiores, francesa e alemã, que se manteriam nas primeiras décadas de Novecentos, ordenavam o Romance à moda de França, a História segundo a Alemanha e a Poesia e a Filosofia segundo ambas, influência que provoca crise nos ideais nacionais. A posição geográfica francesa permitiu que o país funcionasse como centro intelectual europeu e se tornasse o fascínio dos artistas de além-mar. Sendo ainda que, à predisposição geográfica, se aliava o espírito. De Inglaterra, chegaram também romances e novelas de temas feministas que se multiplicaram entre 1880-1920.

Até ao século XX, as mulheres dificilmente consideravam a ambição como o móbil da sua busca de conhecimento, da sua oratória ou escrita, contudo a produção epistolar revelava quanto verem-se reconhecidas era um desejo. Em Oitocentos, a mulher reclamara já ter voz em causas sociais e políticas e poder refutar ideias, sendo difícil distinguir, nas

---

<sup>571</sup> Para mais sobre Olympe de Gouges, veja-se, neste capítulo, *nota 537*

mentoras de salões intelectuais, escritoras de pensadoras, filósofas e activistas, porquanto a escrita, o pensamento e as causas se revelam intrincados. A parca aceitação às mulheres na Filosofia não se nos estranha, conquanto os filósofos sejam frequentemente tidos como indivíduos que se dedicam a causas insensatas ou inconsequentes e que defendem ou procuram justificar verdades muito aquém da realidade – que pouco influem nos seres humanos e seu quotidiano, como de resto se sentia desde a Antiguidade. Filosofar compromete o pensamento e promove a reflexão, daí a resistência.

Consideramos que não apenas a pose é comum em épocas e contextos tão distintos, mas que também estes encontros de *salon* foram, por largo tempo possíveis, dada a ociosidade que permitia a disponibilidade, igual ócio que reinava na Antiguidade. É-nos claro que o *salon* foi mais gracioso e elegante que os convívios dos Antigos, embora as belas *beterai* com suas danças, salvo raras exceções as únicas presenças femininas permitidas. Verificámos que no *banquete* era o homem quem se reclinava, todos os homens, enquanto no *salon*, ao invés, é a senhora da casa quem se reclinando recebe, e eventualmente outras convivas ou todos os convivas, mas só à dona da casa é concedida a *chaise-longue*. Em ambos os casos, *triclinium* e *chaise-longue*, apresentam-se como peças de mobiliário predispostas à reclinação que se faz no convívio, cultura, repasto, contribuindo para decorações faustosas onde predominava a arte quer nos frescos que cobriam as paredes na Antiguidade ou em telas dependuradas nas residências francesas.

Constatamos quanto o progresso das artes, o evoluir das ideias e a participação cívica feminina, levando à autonomia, provocam desconcerto social, sendo *précieuses* e *salonnières* sobretudo *pensadoras*, contrariando que as *Belles Lettres* não conviessem às *belles femmes*. Deste modo, o *salon* não diz apenas de *uma pose* mas fundamentalmente de uma atitude – para a qual a pose reclinada contribuiu, ou de que foi reflexo –, em que a mulher demanda o direito ao saber e, tomando consciência do seu corpo, dele escolhe dispor.

## 2. récitas medievais do corpo sagrado



Anónimo. *Natividade*, iluminura in *Menologio de Basílio II*, séc. I-II

*Elas [as coisas] que se contemplam através dos nossos olhos [...] adquirem em nós, a sua actividade espiritual, transcendente e imanente, em reflexão sobre si mesma ou sobre o panorama exterior.*

Teixeira de Pascoaes<sup>572</sup>

Observando as produções imagéticas sacras – recuando novamente à Antiguidade –, verificamos que, após os cultos pagãos que construíram as raízes da arte ocidental, as representações artísticas dos primeiros séculos da era cristã se encontram na tumularia – sarcófagos e tumbas [*imagens 2 e 3*] – focadas em representações de ritos funerários onde Cristo, embora trajando *à romano*, ocorre ainda muito em consonância com o paganismo, numa associação a Hélios, *deus-sol* – veja-se mosaico Cristo-Hélios, Mausoléu dos Julius, grutas do Vaticano sob a Basílica de São Pedro, Roma, séc. III [*imagem 4*]. Outras diegeses retomam antigos cultos, como Dionísio, feito Baco, transformando o ícone da vinha na videira cristã – conforme *Cena agrícola* anónima, detalhe de mosaico na abóbada da Igreja de Santa Constanza, Roma [*imagem 5*], incorporando as uvas de culto báquico, símbolo pagão em convívio com símbolos cristãos<sup>573</sup>.

<sup>572</sup> In Teixeira de Pascoaes, *O Homem Universal e Outros Escritos* (1937), Lisboa, Assírio e Alvim, 1993, p. 20.

<sup>573</sup> Comparem-se imagens *Jesus ressuscitando Lázaro*, pintura mural em catacumba, séc. III [*imagem 6*] – onde Jesus é representado como jovem romano –, e o naturalismo no sepulcro de Cristo, em *Sepulcro com três Marias e Ascensão*, c. 400 [*imagem 7*], qual mausoléu romano tradicional, apresentando as três Marias como *matronas*

Metáfora da lei, *traditio legis*, a patrística viria a liberar o Cristianismo de uma minoria religiosa tornando-se a religião estabelecida no Império Romano no final do século IV, muito se devendo a Constantino (272-337), primeiro imperador cristão, que em 313, promulga o *Édito de Milão*. Reconhecendo a liberdade de cultos, este decreto afirmou a neutralidade do Império Romano a quaisquer credos, abrindo as portas ao Cristianismo, até aí perseguido e sancionado. Esta [de]liberação, legitimando todas as religiões, cruzando-se com outras correntes religiosas e filosóficas no Império que afrontaram o Cristianismo – como os cultos dos mistérios –, incluindo a liberdade pagã, veio todavia a diminuir o estatuto desta, reforçando o Cristianismo, que se tornou religião oficial – e única autorizada – menos de um século depois, com repercussões que se reflectiram não apenas na religião como na vida social, na política e na História<sup>574</sup>.

Tornada religião oficial do Sacro Império Romano, a imagem de Cristo transmuta-se, apresentando-se imbuída de forte poder. A par destas metamorfoses, a fundação de Constantinopla – cerca de 330, no lugar de Bizâncio, a antiga colónia grega –, nova capital do Império, sob designação de Constantino, em menosprezo de Roma, provoca o declínio do Cristianismo clássico, incrementando, por inerência, produções imagéticas diferentes que reflectem a definição da doutrina, o estabelecimento do cânone das escrituras e a instituição de uma hierarquia clerical. Incapaz de manter a sua defesa e soberania, em 395, o Império Romano divide-se em dois – o *Império do Ocidente*, com capital em Roma, de língua e cultura latinas, e que veio a extinguir-se em 476 em consequência da pressão dos povos bárbaros; e o *Império do Oriente*, com capital em Constantinopla, língua e cultura de raízes gregas, tomando o nome de Império Bizantino, e que sobreviveu outros mil anos. Na última fase do Império Romano, a arte abarca os territórios que englobam o início da era cristã e o período bizantino, vindo a espelhar influências na era medieval e com vasto lastro no Renascimento<sup>575</sup>. Embora a sobreposição de ideais e estéticas e a dimensionalidade das obras arquitectónicas e pictóricas, verifica-se que, enquanto, até ao

---

romanas e Cristo, ressuscitando para dar a mão a seu Pai no Céu, retratado como um jovem romano heróico, com *Cristo entregando a lei a São Pedro e São Paulo [imagem 8]*, imagens que mostram como as concepções coabitavam.

<sup>574</sup> Para o estudo do Cristianismo em expansão, atendemos particularmente a Ramsay Macmullen, *Christianizing the Roman Empire, A.D. 100-400*, New Haven, Yale University Press, 1984.

<sup>575</sup> Para as mudanças intelectuais e horizonte espiritual dos séculos IV a VI, decorrentes do Cristianismo, culto de mártires tornados entidades próximas de Deus-Pai, e o conceito de sagrado vigente no período medieval, debruçamo-nos sobre Robert Markus, *The End of the Ancient Christianity*, New York, Cambridge University Press, 1990.

final do século IV, o mundo clássico apreciava o formato monumental, o novo império apologizou a pequena escala<sup>576</sup>.

\*

Na transição da Antiguidade para a Idade Média é notório quanto a religião cristã se torna a maior reprodutora de imagens que aspiravam à visibilidade como forma de apologia da fé. Murais, painéis, retábulos, telas e vitrais decoravam espaços sagrados que abrigavam estas produções, revelando o poder e autoridade seculares, enunciado também em trabalhos escultóricos monumentais nas fachadas, bem como nos materiais e metais preciosos utilizados na escultura de entidades divinas e artefactos. A religiosidade era enaltecida num conluio entre os dirigentes monásticos e patronos das casas reinantes – soberanos e nobreza feudal que apoiavam os artistas e os empregavam –, que por sua vez engrandeciam o seu poder construindo igrejas, abadias, catedrais e mosteiros. A imagística debruçava-se sobre narrativas devocionais de episódios da vida de Cristo e Virgem, que aclamavam a fé e exaltavam o fervor nos devotos, através de uma experiência de transcendência sob a observância hierática.

A temática medieval não foi, contudo, exclusivamente religiosa, nem serviu apenas os preceitos da Igreja – conforme Gombrich, não se construíram apenas templos na Idade Média mas também castelos<sup>577</sup> –, sucede que a arte religiosa sobreviveu em maior escala porque preservada nos seus espaços sacros e não sujeita a *modas* como as obras que decoravam cortes e casas soberanas – de que faziam parte também tapeçarias –, ocorrendo ainda que os castelos medievais eram com frequência destruídos nas guerrilhas, enquanto as igrejas e catedrais eram respeitadas e poupadas. O campo abrigava a maior parte da

---

<sup>576</sup> Veja-se *Missorium de Teodósio I*, 388 [imagem 9], disco de 74 cm de diâmetro. A peça, em prata, fabricada em Constantinopla, e ao estilo bizantino, visou comemorar os *decennalia* – décimo ano de reinado – do imperador Constantino I, último imperador de todo o Império, oriental e ocidental, sendo o Cristianismo já religião oficial. Apresenta figuras vestidas à moda clássica mas é, no seu todo, mostra de uma transição dada a figura do celebrado no trono, sob arco de fachada, iconologia à imagem de Cristo em majestade – *Christum in divinitatis maiestate* – entregando um decreto a um magistrado – *traditio legis* –, acompanhado de soldados da *auxilia palatina* [consoante a polémica relativamente à datação desta peça – 388 ou 393 – Constantino estará ainda ladeado por dois co-regentes (388) ou os seus próprios filhos, Arcádio e Honório (393). Note-se que, a ser válida a segunda datação, o disco celebraria o 15º aniversário de reinado].

Em cena inferior, na base do relevo, uma figura alegórica de mulher reclinada sustenta nos braços uma cornucópia de frutos e flores [imagem 10]. Cabeça coroada de louro, apoiada no braço e mão direitos, corpo com manto cobrindo pernas e parte inferior do ventre, do qual emerge um menino alado oferecendo uma flor ao imperador, a mulher, em alegoria, surge recostada em fundo de espigas de trigo e flores.

Para análise desta peça, atendemos a António Delgado, *Memoria histórico-crítica sobre el gran disco de Theodosio encontrado in Almendralejo, Leida* [Comunicação apresentada à Real Academia de la Historia em Junta ordinária de 9 de Setembro de 1848], Madrid, Imprenta de la Viuda de Calero, 1849 [menção a esta figura encontra-se em pp. 10-11] – [foi consultada a edição Google Books in books.google.pt].

<sup>577</sup> Veja-se Ernst Hans Josef Gombrich, *The Story of Art*, London & New York, Phaidon, 1995 [Pocket Edition], caps. 8-11, pp. 118-164.



população medieva, a qual aparece registada apenas nos arquivos das cortes, o que a torna um vasto deserto, sendo as igrejas, edifícios que imperavam pela sua robustez material, frequentemente mesmo os únicos edifícios em pedra, servindo uma igreja, por vezes, largo conjunto de pequenos burgos.

Embora não ignorando a arquitectura dos espaços religiosos construídos pelos romanos, a Idade Média privilegia planos arquitectónicos que adjuvam a magnificência divina, introduzindo inovações, construindo alguns templos inclusive em forma de cruz<sup>578</sup>. O gótico do século XII viu erguerem-se numerosos mosteiros, centros de meditação e aprendizagem, assistindo o século XIII à edificação de grandes catedrais. A luminosidade telúrica dos espaços sagrados dos templos, cogitada através de vitrais – conhecidos já pelos romanos, mas que a Igreja cristã explora simbolicamente desde o século XII – para, a determinadas horas, emitir raios designativos sobre as imagens – ou luz coada pálida a outras, promovendo o recolhimento –, predispunha a experiências sensoriais e sobrenaturais colectivas. Neste sentido, a luminosidade actua como a palavra, *legendando* a figura e contribuindo para a narrativa presente na representação do corpo, ou detalhe, enquanto mimesis, ou não, do real<sup>579</sup>. Nos finais do século XIII, assiste-se a uma apetência por lugares mais iluminados, divulgando-se o vitral em vidro *grisalha*, que contrastava com paredes escuras dos materiais, contribuindo ainda para o efeito cénico das narrativas em associação com uma ideia de luz divina.

Sendo a escultura o legado artístico que a nós mais chegou dos primórdios do Cristianismo – sem esquecer o *fresco* –, como vemos nos vitrais as artes operavam em conluio. Dados os mosteiros, lugares de clausura, serem centros religiosos mas também artísticos, são ainda de

---

<sup>578</sup> Leia-se Gombrich, *The ground-plan was usually the same – a central nave leading to na apse or choir, and two or four aisles at the side. Sometimes this simple plan was enriched by a number of additions. Some architects liked the idea of building churches in the form of a cross, and they thus added what is called a transept between the choir and the nave. [...] These pwerful and almost defiant piles of stone erected by the Church in lands of peasants ans warriors who had only recently been conversed from their heathen way of life seem to Express the very idea of the Church Militant – the idea, that is, that here on earth i tis the task of the Church to fight the powers of darkness till the hour of triumph dawns on doomsday.* cf. Gombrich, in idem, p 130.

<sup>579</sup> Os ex-votos pictóricos, conhecidos já no século XIII, são registo popular de preces expressas em imagem e legenda, sobre tabuinhas ou folha-de-flandres – mais raramente em tela e mais modernamente em fotografia. Oferecidos pelo povo a uma entidade divina, aspiravam à graça concedida. Na sua maioria, pintados por autodidactas, frequentemente artistas locais do povo, fazem acompanhar a imagem de legenda agradecida e explicativa, tendo como habitual a fórmula inicial *Milagre que fez...*

Para a importância da descrição em termos generalistas, atendemos a Svetlana Alpers, *The Art of Describing*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.



considerar as iluminuras que ilustravam obras escritas<sup>580</sup>, adjuvando com o colorido dos pigmentos e folha de ouro. Produzidas sobre pergaminho – muito frequentemente o velino –, suporte mais predisposto a esta técnica minuciosa que o papiro, bem como a sua forma de conjunto de folhas cosidas, ao invés do antigo rolo, que protegia favoravelmente os trabalhos, as iluminuras são valioso contributo cujas circunstâncias de surgimento se ignoram. Tornando-se difícil apurar dos seus autores – monges e religiosas reclusas – elegemos Hildegard von Bingen (1098-1179), um dos mais prestigiosos nomes possíveis de resgatar, importante pelas suas pinturas e escritos, registo das suas visões místicas – *apareceu um grande clarão, como as chispas de inúmeros olhos, com as quatro pontas apontadas para os quatro pontos cardeais*<sup>581</sup>.

Com o Gótico, assiste-se a uma elevação mística. As produções monásticas que ilustravam códices, Bíblia, Evangelhos e Salmos reproduziam trabalhos anteriores, sendo frequentes desvios, adornando os artistas a seu jeito, ou criando novas composições segundo os episódios a relatar – existem, porém, documentos que atestam iluministas profissionais laicos trabalhando nos mosteiros em conjunto com copistas. A iluminura em manuscrito vem a ser também produzida por artistas que viviam e trabalhavam perto das casas de comércio livreiro, alargando-se a clientes particulares, como é o caso dos *Livros de Horas*, conhecendo-se, então, grande lavra nos séculos seguintes bem como exemplares mais humildes.

Os devotos prestaram culto à Virgem e Cristo, manifesta também em *sinomas*, ou seja em relicários, pedaços da cruz, Santo Sudário, coroa de espinhos ou pó da Terra Santa. No sentido do *sinoma* de Warburg e Didi-Huberman, esperava-se que a lisibilidade destas imagens se concretizasse na visibilidade e eficácia de um milagre. Desde o primeiro milénio que as imagens religiosas representam indivíduos que, pela sua conduta e fé, ascenderam ao

---

<sup>580</sup> Veja-se *Natividade*, iluminura h. 985, séc. I-II, in *Menológico de Basílio II* [imagem 1]. O Menológico – *menologion* – manuscrito iluminado, que servia como calendário ou missal ortodoxo, foi compilado para o imperador bizantino Basílio II (976-1025), e é composto por um conjunto de 430 iluminuras produzidas por oito artistas. Encontra-se, actualmente, na Biblioteca do Vaticano, Ms. Vat. gr. 1613.

<sup>581</sup> In Hildegard von Bingen, *Flor Brilhante*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004 cf. BINGEN, Hildegard von. **Scivias** – Rupertsberg Codex, 1165. Veja-se **Scivias** – Rupertsberg Codex, 1165 [imagens 11 e 12]. Num panorama predominantemente rural, o quotidiano feminino desenrolava-se entre trabalhos agrícolas e domésticos. Apenas as áreas urbanas ofereciam outras oportunidades às mulheres, mas nestas vivia uma mínima percentagem da população, contudo embora a classe trabalhadora feminina fosse a maior proporção da população medieval era redutor ou nulo o seu crédito na sociedade, sobressaindo as que optavam pelo recolhimento monástico. Veja-se Eileen Power, *Medieval Women*, London, Cambridge University Press, 1975, pp. 57-62.

terreno divino, beatificados e actuando como intermediários entre Deus e os humanos. Esta figuração de episódios da vida de santos é culto comum entre católicos romanos e ortodoxos, até hoje perpetuado. Na arquitectura, fresco, vitral, iluminura, o Cristianismo medieval elogiou, sob todas as formas e técnicas, a *ars sacra* na contemplação divina.

\*

Em *The Essence of Christianity*, 1841<sup>582</sup>, Ludwig Feuerbach defende ser a devoção religiosa que define a natureza humana, atributos/capacidades que atribui a Deus, um Ser superior, distante do mundo terreno, ao qual os humanos, projecção do divino, prestam devoção e obediência, procurando nos seus actos agirem conforme esse Deus. A esta luz, Feuerbach rejeita potencialidades e sensibilidades como o desejo e as emoções, em particular as emoções e pensamentos eróticos. Esta negação não é, porém, conforme com a natureza humana e reprime inclusive a sua essência, pelo que, em *The Ego and its Own*, 1844<sup>583</sup>, Max Stirner critica as ideias de Feuerbach, argumentando que os predicados de Deus não se podem adaptar ao ser humano, porque são contra a sua essência e surreais porquanto cada indivíduo é diferente do seu semelhante.

Para Stirner, cada pessoa é *única* nas suas especificidades, e não apenas nas infracções; é também única quando se distingue pela excelência da sua conduta, ideias e inventivas. Stirner argúi, ainda, com natureza individual *não fixa*, a liberdade humana de *ser* e poder modificar-se segundo as experiências vividas e a aprendizagem pessoal. Deste modo, quando muito, estes atributos divinos poderão ser atribuídos à Humanidade, à espécie humana no seu todo – *Thus my real nature, my real self, is not me, but the human species!*. Consideramos que esta perspectiva universalista, conduz a uma moralidade. Se a natureza humana existe igual em cada indivíduo, então os indivíduos seriam idênticos, se *eu* posso representar a espécie humana então todos são iguais a mim. À recensão de Stirner, Feuerbach replica que os atributos de Deus não são diferentes dos da natureza humana, que defende considerando que alguns aspectos são primários, o que Stiner considera ser fazer do ser humano *uma ideia* que dissolve a existência individual<sup>584</sup>.

---

<sup>582</sup> Veja-se Ludwig Feuerbach, *The Essence of Christianity*, New York, Harper and Row Publishers, 1957, cap. II, pp. 1-8.

<sup>583</sup> Conforme Max Stirner, *The Ego and its Own* (1844) [foi consultado texto integral, segundo edição de Benjamin R. Tucker, Publisher, New York, 1907, in [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)].

<sup>584</sup> Atendemos particularmente a Ludwig Feuerbach (1804–1872) pelo importante papel que desempenhou na filosofia alemã pós-hegeliana e na transição para o idealismo sob as formas naturalista, materialista e positivista, e dada a influência que teve sobre outros pensadores como Karl Marx, Friedrich Nietzsche, e os

Conforme Feuerbach, *The sensuous is not the profane, the destitute of thought, the obvious, that which is understood in itself*.<sup>585</sup> Se o *sensuous* é o sagrado, que só se alcança pela meditação, então não é o que se considera literalmente *sensuous* – sensual. O *sensuous* é só o que existe para o *senses* – juízo, moral – o que é prazeroso para aqueles que fruem para lá do *senses*. A questão importa-nos no sentido da *fruição* e da *culpa*, pois, segundo Feuerbach, o indivíduo que não se revê nessa moralidade é transgressor quando os sentimentos e desejos afloram. Feuerbach dissolve o indivíduo no universal, mas se o conceito de amor, prazer ou dor são universais na sua forma intelectual, na *ideia*, o modo como cada indivíduo experiencia é singular. A verdade antropológica da religião explora esta via – da natureza divina aos mistérios e misticismo –, considerando todas as religiões, e mesmo o ateísmo, como expressões da emoção humana.

\*

A Idade Média enaltecia a *modéstia* por oposição ao pecado punitivo, entendendo-se por *modéstia*, a vergonha e o *pudor*, termo que ainda não fazia parte do vocabulário popular. Construção social, o pudor, que se entendia como inerente à boa consciência humana, apresenta-se como termo privilegiado de uma elite, surgindo na linguagem corrente apenas no século XVI. De carácter variável, esteve desde sempre sujeito aos valores éticos e morais – reflexo da religião e associado por natureza ao feminino –, oscilando ainda consoante as sociedades. No Cristianismo, em respeito pelo sexto mandamento – *Não cometerás actos impuros* –, era estreita a associação do pudor ao *nu*, condenável através de Eva e Adão, pois o sexto mandamento da Lei de Deus proíbe todos os pecados contrários à castidade, pecados graves quando cometidos com discernimento pleno porque contra a pureza. Até ao século VIII, porém, ambos os sexos eram baptizados nus – mulher e homem, pois que o sacramento do baptismo se fazia em idade adulta, remetendo para a pureza original – a nudez não é, assim, condenada por si mesma, mas quando tentação ao outro. Já os povos heréticos, herdeiros da religiosidade pagã, festejavam um nu sagrado onde a mulher se desnudava em ofertamento aos deuses protectores.

---

fenomenologistas existencialistas como Martin Heidegger e Merleau-Ponty, numa espécie de dissolução da teologia na antropologia. Feuerbach, reclamava-se um empirista, acreditando que o conhecimento é uma intuição imediata do humano, enquanto Stirner – reacção ao movimento *Novo Hegelianismo* – contrapõe que enquanto empirista Feuerbach pensa segundo abstrações idealizadas, pelo que considerámos pertinente esta questão Feuerbach versus Stirner.

Leia-se também, Frederick Gordon, “The Debate between Feuerbach and Stirner: An Introduction”, in *The Philosophical Forum*, Vol. 8, nos. 2-3-4, 1976.

<sup>585</sup> In Ludwig Feuerbach, *The Principles of the Philosophy of Future*, London, Hackett Publishing Company Inc., 1986, p. 69.

No que respeita o *belo*, a formosura era considerada uma manifestação da pulcritude absoluta superior, distinguindo a beleza visível da invisível – conforme Santo Agostinho, a beleza que a arte ostenta advém do espírito do artista, mediador entre o espiritual e o material, e das formas de belo que a sua alma transporta. O *belo* medieval apresenta-se, assim, como uma alegoria, em forma de parábola divina, que remete o espírito para uma beleza além, a do Criador, do qual imana a inspiração, uma definição concordante com o neoplatonismo que tem início na Antiguidade pagã, onde o humano é considerado à luz dos deuses. Seguindo a metafísica platónica, Santo Agostinho aplica os atributos platónicos ao Cristianismo, preceitos que toda a Idade Média subscreveu, uma *ideia* eterna, imóvel e incorruptível sempre latente no espírito divino. Quaisquer outros padrões à margem deste conceito de ideia transcendental são heresia<sup>586</sup>. Resulta que, numa época em que a escolástica segue os conceitos de Platão, e em que a questão do *belo* é mais importante e preocupante que a questão da arte, a *ideia* não pode existir no sentido unicamente artístico. Veiculada ao sentido do *bem*, as ideias e a sua produção são *uma espécie de privilégio do espírito divino*<sup>587</sup>, teoria da filosofia medieval sobre a criação artística, uma extensão da teologia, em que *as coisas* pré-existem naturalmente no mundo criado por Deus. Todos os *modelos*, todas as *ideias*, existem, deste modo, previamente no espírito divino<sup>588</sup>.

A Baixa Idade Média privilegia a face virginal simétrica, alongada e alva, com leve tom rosado nas maçãs do rosto, um toque avermelhado nos lábios subtis, olhar cândido mas sorridente e cabelos loiros. A cintura realça seios pequenos, entrevendo-se as formas vagas do corpo através de aberturas nas vestes. Serva do demónio, a infâmia acompanhava a mulher que se expunha porque era conturbadora, tentadora das almas, pelo que as poses

---

<sup>586</sup> a *teoria das Ideias*, que se apresentava originalmente como uma filosofia da razão humana, converte-se de certa forma numa espécie de lógica do pensamento divino, in Erwin Panofsky, *Idea: A Evolução do Conceito do Belo*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, Ltda, 2000, p. 39.

Panofsky considera ainda [conforme Tomás de Aquino, *De veritate*, séc. XIII, s/d] que *a concepção aristotélica, que dava à Ideia o sentido de uma 'forma interior' (igualmente em relação ao espírito humano) e não transcendente, era tão pouco satisfatória do ponto de vista do cristianismo*, in idem.

<sup>587</sup> Cf. Panofsky, in idem, p. 40, que acrescenta, *quando essas imagens, produzidas e encerradas em Deus, são consideradas em relação ao homem, é para serem antes o objecto de uma visão mística do que um conhecimento lógico*, in ibidem.

<sup>588</sup> In idem, p. 43.

Panofsky cita Dante, *A arte encontra-se em três níveis: no espírito do artista, no instrumento que ele utiliza e na matéria que recebe sua forma de arte* [segundo Alighieri Dante, *De monarchia*, II, 2 (1312-13)], in idem, p. 44 [veja-se igualmente *nota 93* que disserta sobre esta matéria].

Veja-se ainda *nota 71*, in idem, p. 177, onde Panofsky evoca Filon e Séneca, *Segundo Filon, Deus cria as Ideias por perceber claramente que, sem modelo de beleza, nada de belo podia ser criado* (*De opificio mundi*, IV), *no entanto elas são imanescentes a seu espírito e dotadas, para servir também à realização das intenções divinas, da fundação própria às 'forças incorpóreas'*. [...] *Conforme Séneca, Epístola LXV, Deus possui em si mesmo tais modelos de todas as coisas*.

eram convencionais, a nudez vergonhosa e intolerável<sup>589</sup>. A concepção de decoro – que envolve a tetralogia Eva, Vénus, Maria e Madalena – provém de Cícero e Santo Agostinho, provavelmente com raízes árabes que, por sua vez, foram buscar a matriz grega. Em Cícero, o decoro aprecia-se sobretudo em relação à medida justa, sendo absolutamente necessário — não apenas num sentido moral — no âmbito artístico. É qualidade daquilo que está conforme com a necessidade da natureza, configurador da virtude interna<sup>590</sup>.

Muito do contributo para uma leitura passiva e submissa da figuração do corpo feminino reverte sobre a representação e prolífica reprodução do nu, na senda de Adão e Eva, que acarretam em simultâneo nudez e pecado, implicando a subserviência e a tentação. A mulher cristã, que primordialmente tem percepção do corpo, surge representada nos séculos VIII e IX com roupas cingidas, enquanto a mulher muçulmana se apresenta com vestes mais diáfanas, não por leviandade, mas porque não consciente do corpo como veículo de pecado, assim se aferindo que a ponte entre a Igreja Católica e a Antiguidade Romana é notória quer na sequência episódica das narrativas medievais, quer no momento preso da *vergonha* nas telas renascentistas<sup>591</sup>.

---

<sup>589</sup> A literatura caminha a par, condenando-se o pecado e a devassidão – veja-se Anónimo. *Dormindo com o Demónio* [imagem 13], in Romance arturiano, c.1201-1300, 95, f. 113v, obra em arquivo na Bibliothèque Nationale de France.

Para a virtuosidade, veja-se ainda *Le Roman de la Rose*, século XIII, de Guillaume de Lorris e Jean de Meung, poema medieval francês que narra o suicídio de Lucrecia, esposa dedicada, após ter sido violada e incapaz de gerir a vergonha. O poema, tido como inadequado à época, apesar da sua popularidade – conhecem-se presentemente mais de 300 manuscritos alguns magnificamente ilustrados com belas iluminuras, datando o mais antigo do século XIII – seria lido em especial pelas classes elevadas como atestam as iluminuras [imagem 14].

Para leitura integral, consultámos Guillaume de Lorris & Jean de Meung, *Le Roman de la Rose*, Séc, XIII, conforme exemplar de 1878, Paris [Introdução, dados históricos, nota crítica, anotações e glossário de Pierre Marteau], in [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org).

<sup>590</sup> Cf. Edgar de Bruyne, *La Estetica de la Edad Media*, Vol. 15, Madrid, La Balsa de la Medusa/Visor, 1994, pp. 39-41.

<sup>591</sup> *É da ordem natural em tudo, que as mulheres sirvam os homens e os filhos, os pais; pois não constitui nenhuma injustiça que o menos sirva o maior.* Decreto de Graciano, 2. p., C. 33, q. V, c. 12.

*Concordia discordantium canonum*, colecção de textos reunidos por Graciano no século XII (1140-42), consolidando o Direito da Igreja Católica na Alta e Baixa Idade Média, e constituindo, no Ocidente, o núcleo das disposições do Direito Canónico promulgado em 1917. Decreto não promulgado oficialmente, mas de grande difusão e praticidade, porquanto contém os cânones dos continentes europeus, africano e asiático, textos das Sagradas Escrituras, Patrística e fontes romanas. Condiciona as ordens canónicas desde os séculos anteriores, ainda que não concordantes, reuniu todas as legislações anteriores e harmonizou as contradições. O *Decreto de Graciano*, repleto de referências à menor dignidade da mulher, atribuída a efeitos de natureza, e fundamentada no pecado original e condenação divina, estigma de Eva, dá conta deste pressuposto, defendido por vários pensadores,

*Aprenda a mulher em silêncio e com toda a submissão. Não permito que a mulher ensine ou domine o homem. Que se mantenha em silêncio. De facto, Adão foi criado primeiro, e depois Eva. E Adão não foi seduzido, mas a mulher foi-o para o pecado. Apenas se salvará pela geração de filhos, se permanecer na fé, caridade e santificação com sobriedade. – São Paulo*  
*Foi Adão quem foi enganado por Eva e não Eva por Adão. Foi a mulher quem o atraiu para a culpa, pelo que é justo que seja ele a assumir a direcção, para que, por causa da facilidade das mulheres, não volte a cair. – Santo Ambrósio*

Submetido ao rigor religioso medieval cristão, o corpo é cárcere e corrompe, havendo que preservar a alma de se manifestar, sendo apenas livre com a morte. As imagens do corpo medieval neste contexto são contidas, sob pena do castigo divino sobre o corpo carnal. Nesta conjectura, enquanto a Sul proliferam imagens da Virgem com Menino ao colo, o gótico tardio dos países do Norte da Europa traz a expressão da dolorosa *Pietà*, na senda dos hinos católicos hinos a Maria, *Stabat Mater*, do franciscano Jacopone da Todi, séc. XIII, registos do sofrimento enquanto sentimento individual que advém do humanismo patente nas novas evoluções sociais e do indivíduo, inscrevendo na pintura a humanização da Virgem através do sofrimento e da felicidade da maternidade, enquanto a música cria motetos, madrigais e belos *Magnificat* que se elevam à Virgem Rainha e jovem Mãe.

\*

A Igreja cristã celebra a oito de Setembro o nascimento da Virgem, data que abre o ano litúrgico bizantino, primeira das doze *Grandes Festas* – *theomítórica*, porque festa da *Mãe de Deus* – conforme os apócrifos e tradição oral<sup>592</sup> – e outorgado em *De ortu virginis*<sup>593</sup>. A festa litúrgica do nascimento de Maria faria já parte do culto em alguns templos no século VI<sup>594</sup>, conhecendo ratificação solene em Bizâncio, o mais tardar no início do século seguinte, tendo tido provavelmente origem o seu costume no século V, na Palestina – porventura em Jerusalém – ou Síria<sup>595</sup>, pois nesta o culto mariano era intenso, dados os Evangelhos apócrifos, desde o final do Concílio de Éfeso, em Junho-Julho de 431<sup>596</sup>. Fontes apócrifas

---

*A imagem de Deus reside no homem, de modo a que ele seja tido como que senhor [...] Mas a mulher não é feita à imagem de Deus.* – Santo Agostinho

*Deve dizer-se que, pela natureza particular, a mulher é algo de deficiente e ocasional. Pois a virtude activa que reside no sêmen do varão, tende a produzir um efeito semelhante a si mesmo, de sexo masculino. Porém, se se gerou uma mulher, isto aconteceu por causa de debilidade da virtude activa, ou por alguma indisposição.* – São Tomás de Aquino

*As fêmeas são naturalmente mais fracas e mais frias do que os machos; pode-se crer que isto é uma espécie de inferioridade da natureza do sexo feminino.* – Aristóteles

No *Tratado da Geração dos Animais*, que aplica também ao género humano, Aristóteles defende o papel activo do sêmen do macho na procriação, dizendo assim evidente a inferioridade feminina. Acrescente-se que já Platão defendia a inabilidade natural da mulher para o mando.

<sup>592</sup> Cf. Gaetano Passarelli, *Iconos. Festividades bizantinas*, Madrid, Libsa, 1999, p. 30.

<sup>593</sup> Veja-se Marco António Gravois, *De ortu, et progressu cultus, ac festi Immaculati Conceptus Beatae Dei genitricis Virginis Mariae. Lucae*, Typis Iacobi Iusti, 1762 [obra integral in [catalog.hathitrust.org](http://catalog.hathitrust.org)].

<sup>594</sup> Para esta questão, atente-se em Jacqueline Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, XI, Tome I, 1964, pp. 25-26.

<sup>595</sup> Veja-se Frederick George Holweck, “Fiesta de la Natividad de la Santísima Virgen Maria”, in *Fasti Mariani*, Freiburg, 1894 [foi consultada tradução de *Gran Enciclopedia Católica*, in [www.mercaba.org](http://www.mercaba.org)].

<sup>596</sup> O primeiro registo que atesta a celebração de festividades marianas em Constantinopla é um cântico ou hino, composto entre 536 e 556, por São Romão, o *Melodioso* (?-c.560), compositor de hinos, no reinado de Justiniano I, de acordo com o Protoevangelho de Santiago, cf. Passarelli, in *idem*. Porém, segundo Lafontaine-Dosogne, *Les premières traces sûres de la fête dans la tradition ecclésiastique ne sont pas antérieures à la fin du*



indicam, contudo, que Maria surge na literatura oriental, no século II, conforme o *Protoevangelho de Santiago*, expandindo-se ao Ocidente através de cópias, e adendas, a este texto original<sup>597</sup>, muito contribuindo para a sua difusão no contexto bizantino os sermões de Santo André (660-740), arcebispo de Creta, nos inícios do século VIII<sup>598</sup>, daí advindo a divulgação das narrativas de Conceção de Maria e Natividade<sup>599</sup>.

Nos finais do século VII, a festividade do nascimento de Maria é aceite, embora com algumas reticências, dadas as fontes serem apócrifas –, sendo atestada oficialmente em *Vita*, de Sérgio I (pontificado entre 678-701), capítulo de *Liber Pontificalis*<sup>600</sup>, papa que indicou, em 688, a data de 8 de Setembro para estes festejos. As fontes bíblicas não rezam sobre o lugar de nascimento de Maria, podendo este ser Belém, dada a descendência de David e segundo o opúsculo *Libellus De nativitate Sanctae Mariae*, parte do Apócrifo Pseudo-Mateus. Outras fontes, como *Libro sobre la Natividad de María – Liber Nativitate Maria* –, Evangelho Apócrifo atribuído na Idade Média a São Jerónimo, alvitram a possibilidade de Nazaré<sup>601</sup>.

\*

O reclinar sacro medievo feminino ocorre predominantemente em cenas do Génesis, apresentando *Maria* reclinada aos pés da cruz, e episódios da vida da Virgem – o Seu nascimento e Natividade de Jesus<sup>602</sup>. À afiguração de figuras femininas humanas da

---

*VII<sup>e</sup> siècle. La fête est mentionné à la date du 8 septembre dans le canonaire hierosolymitain édité par Kékélidzé, dont la rédaction s'arrête au début du VIII<sup>e</sup> siècle.* Lafontaine-Dosogne, in idem, p. 26.

<sup>597</sup> Cf. Adalbert Franquesa Garrós, “María en el culto y la liturgia – Natividad”, in *Gran Enciclopedia Rialp*, Madrid, Rialp, 1991 [foi consultado artigo online in [www.mercaba.org](http://www.mercaba.org)].

<sup>598</sup> Cf. Holweck, in idem.

<sup>599</sup> Cf. Passarelli, in ibidem.

<sup>600</sup> Cf. Lafontaine-Dosogne, in idem, p. 25.

<sup>601</sup> *Igitur beata et gloriosa semper virgo Maria de stirpe regia et familia David oriunda, in civitate Nazareth nata, Hierosolimys in templo Domini nutrita fuit. Pater eius Ioachim, mater vero Anna dicebatur. Domus paterna ex Galilaea et civitate Nazareth, maternum autem ex Bethalem erat.*, in *Liber Nativitate Maria*, I,1 [*A benaventura e gloriosa sempre virgem Maria descendia de estirpe régia e pertencia à família de David. Tinha nascido em Nazaré e foi educada no templo do Senhor na cidade de Jerusalém. Seu pai chamava-se Joaquim e sua mãe Ana. Era nazarena por parte de seu pai e betlemita pela parte de sua mãe.* – tradução livre nossa].

Para mais sobre a temática mariana, atendemos a artigo de José María Salvador González, “Lo sobrenatural y lo cotidiano en la iconografía medieval de la ‘Natividad de María’: Breve aproximación a una leyenda popular”, in *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2010 [versão online in [www.ucm.es](http://www.ucm.es)].

<sup>602</sup> O espaço longo entre a expulsão de *Eva e Adão* e a *Anunciação*, diz Arrasse, preocupa os exegetas medievais, que se questionam por que esperou Deus tanto tempo para que o Seu Filho nascesse para nos salvar. Para mais sobre esta temática, leia-se Daniel Arasse, *On n’y voit rien*, Paris, Éditions Denöel, 2000, pp. 39-40.

Antiguidade [*imagem 15*], muitas foram as narrativas de Santa Ana e da Virgem parturientes – vejam-se *Nascimento da Virgem* [*imagens 16-23*], onde, em algumas das imagens, é notório o ventre proeminente de Santa Ana; e imagens da *Natividade de Jesus* [*imagens 24-45*] –, sobressaindo o mosaico ou relevo em mármore, a pintura sobre madeira em ícones e retábulos e o fresco. Esta temática, de relevância na pintura ortodoxa, muito comum nos ícones bizantinos, permaneceu por largo espectro no apreço de artistas e público<sup>603</sup>.

Sendo frequentes as imagens de Santa Ana e Virgem, bem como da trilogia Santa Ana, Virgem e Menino – sentadas e com sua filha ou Menino ao colo –, detivemo-nos sobre as que apresentam ambas as parturientes reclinadas no leito. A iconografia plástica, que explana, de forma mais ou menos clara, o parto, apresenta as puérperas vestidas com amplos trajés e Maria-menina ou Jesus, nus, nos braços de parteira, prontos para o banho – simbólico pela ablução/purificação que induz, metáfora do baptismo –, envoltos em faixas, por vezes vestidos, e, mais raramente, nos braços de Suas Mães, despertos ou dormindo por vezes em berço. Adjuvam as servas, no nascimento de Maria, e as *comadres-partadeiras* Zelomi e Salomé, na *Natividade* de Jesus – o que confere à narrativa movimento de cena –, narrativa onde a presença de José, sentado ao lado ou aos pés da Virgem é discreta, mesmo quando em primeiro plano, presença todavia muitas vezes omissa. Pontualmente, encontramos as figuras dos Reis-Magos na *Natividade*. O espaço cénico é contrastante nos dois episódios – interior faustoso, embora sóbrio, quer arquitectonicamente quer no mobiliário [leito e outros móveis], tecidos, acessórios e mesmo telas que decoram o espaço, nas diegeses de nascimento da Virgem, agraciada com oferta de bebida e comida, e despojamento na gruta da *Natividade*.

Quando o artista recebia a encomenda de uma *Natividade* eram rigorosos os preceitos a seguir, devendo respeitar os textos sagrados dos Evangelhos canónicos – Mateus, Marcos, Lucas e João – que, parcos em detalhes, obrigavam os artistas a recorrer aos apócrifos não

---

<sup>603</sup> Para ícones bizantinos – trabalhos anónimos referidos – vejam-se [www.templegallery.com](http://www.templegallery.com) e [www.christies.com](http://www.christies.com). Veja-se também contemporâneo mosaico de Marko Rupnik, *Natividade*, 2008 [*imagem 46*] – concebido para a capela da *University of Connecticut*, traz, na sua linguagem estética da experiência religiosa, a *Natividade* segundo o modelo bizantino. Outras narrativas exibem o nascimento de Santos, conforme *Nascimento de São João Baptista*, 1485-90, de Domenico Ghirlandaio [*imagem 47*], e *Nascimento de Santo Estevão*, 1452-65, de Filippo Lippi [*imagem 48*].

Para escultura em madeira, no lastro das imagens medievais, veja-se trabalho de autoria não apurada, *Virgem com Menino*, séc. XVII [*imagem 49*], retábulo do altar-mor da igreja do santuário de Guiaudet, Lanrivan, França – escultura produzida da em consequência da Sua aparição a Claude Allain, 1692, sendo erguido o santuário que se tornou lugar de romaria e de oferenda de ex-votos –, na qual a Virgem, em posição reclinada, dá o seio ao Menino, protegida pela Santíssima Trindade.



oficializados, de narrativas mais amplas, como o *Evangelho de Maria*, o *Protoevangelho de Tiago*, o *Pseudo Mateus* ou o *Pseudo Tomé*, entre os poucos mais de cinquenta existentes, desde os que são meros resgates de papiro a alguns descobertos mais recentemente. Estes Evangelhos narram dados da vida de Jesus, Maria e São José que não fazem parte do conteúdo dos Evangelhos canónicos [como os nomes dos pais da Virgem – Ana e Joaquim – ou a presença dos animais na gruta da Natividade de Jesus], relatam milagres feitos por Jesus-Menino e inspiraram tanto artistas e as suas obras de arte como lendas durante toda a Idade Média, existindo, ainda hoje, *mistérios* – celebrações e representações teatrais – que persistem desde os tempos medievais, baseados nestes e outros episódios como a *Dormição*, *Assunção* e *Coroação* da Virgem.

A iconografia mariana difundiu-se nos territórios cristãos de Ocidente e Oriente, presente no sobrenatural e no quotidiano dos indivíduos, sendo certo que estas imagens convivem com o misticismo, ocultismo e hermetismo medievais. Das representações femininas com que nos deparámos, sobressaem as de Santa Ana e da Virgem, ambas imbuídas da mensagem da cristandade, emoção, devoção e simbolismo, permitindo as fontes aferir de parâmetros históricos e legendários, de que resultaram, no Ocidente como a Oriente, imagens medievais embelezadas pelo imaginário e fantasia em tudo muito comuns nos artistas à época. Com o crescimento dos burgos e o assentimento dos grandes templos construídos nos séculos XII e XIII, mais prolíficas são as representações virginais onde a pose reclinada ocorre. E porque a arte e a fé tiveram desde sempre estreita ponte, uma ponte copiosa, os materiais contribuíram para a imagística e a mensagem a veicular – materiais como a folha de ouro e incrustações de pedras preciosas e marfim, decorrentes do Oriente, eram pormenores que engrossavam as produções através da sua riqueza incrementando a força espiritual das narrativas.

\*  
\*      \*

A cronologia fala de excessos, desregramentos, frivolidades, contenções e despojamentos, de tempos que exacerbaram uns e estigmatizaram outros, oscilando o corpo medieval entre o sagrado e o profano – corpos de Cristo, Virgem, Santos e demais entidades em elevação, visões e martírios desfilam a par de narrativas bélicas, feitos de soberanos e do corpo mundano, temente ou desafiador do pecado original que perseguia o indivíduo medieval

sob o estigma de pecado sexual. A virtude religiosa louvava o corpo elevado espiritualmente – assim defendia São Tomás de Aquino em favor da paixão divina superior. Se ponderarmos a trilogia Eva / Maria / Madalena, estas narrativas ocorrem como signo de regeneração – Maria como nova Eva, redentora do pecado – e Cristo – um novo Adão, isento de delito –, signos do recomeço de uma nova Humanidade, em que a Virgem imaculada redime e é exemplo.

O corpo profano, rendido aos prazeres carnavais, estava condenado ao fogo e sofrimento eternos a que cresciam as epidemias que este fustigavam, mas o corpo devoto não escapava a similar padecimento. Os monges afligiam o corpo com auto-mortificação e purificavam-no com abstinência, penitência e oração. Figurações de Cristo e Santos apresentam um corpo punitivo, que ascendia ao sublime pela abnegação, dor e sacrifício supremos, sujeição do corpo-matéria ao espírito. Os preceitos religiosos castram a imagem do corpo. O corpo-santificado era sofrimento e sofrimento era o corpo-pecador onde o *eu* habita. O Cristianismo medieval enalteceu o corpo na encarnação de Cristo e na devoção que os filhos de Deus votavam e punia as pulsões. Todavia, no corpo, desde o início dos tempos, habitam sagrado e mitológico, religioso e profano. Quando o ser humano se representou nas paredes de cavernas auto-retratou-se e fez-se corpo sagrado. A mitologia trouxe um corpo deificado, dando as imagens de Cristo, Virgem, Santos e outras entidades corpo ao sagrado. Inferimos da importância dos Evangelhos apócrifos na vivência quotidiana medieval, repercutindo a arte essas visões, prodígios, milagres e maravilhas, sobrenatural sacro que coabitavam em paralelismo com os estudos gnósticos heréticos – no início do Cristianismo –, o hermetismo dos mistérios ocultos, esoterismo, misticismo e bruxaria.

Na inexistência de registos escritos sobreviventes de algumas civilizações, houve que recorrer a uma arqueologia interpretativa de representações artísticas e textos que a essas obras e civilizações referem, inferindo uma cronologia de comportamentos sociais, políticas e mitos que atravessa a Antiguidade, fixando-se em Roma e Bizâncio e com largo lastro – o Românico, que predomina desde o ano mil ao século XII, reflecte ainda os padrões bizantinos que no Gótico conhecem uma modernização de modo a responder aos preceitos religiosos com naturalismo no reflexo da liturgia e monopólio pelo poder clerical, alcançado através da promessa de salvação.

Verificámos que a celebração de missa e comunhão diária para laicos e religiosos, comum no início da Idade Média, que apenas começa a ser retirada da prática litúrgica no século XII – a partir de então os sacerdotes comungam diariamente e os laicos apenas uma vez ao ano, sendo também a comunhão de pão e vinho aos laicos substituída pela hóstia –, levou à construção monumental de altares que abrigavam figuras de entidades divinas. Dada a importância da Eucaristia, o altar era a peça central, cuja magnífica decoração muito contribuiu para a influência espiritual nos devotos, tornando-se mais imponente quando o sacerdote passa a praticar a comunhão litúrgica de costas voltadas à assistência, o que levou a uma elevação do frontal derivando em belos retábulos cuja imagética actuava a favor do poder político eclesiástico dominando através da visão espiritual.

Relativamente à representação do corpo cristão, várias são as fontes, desde a Bíblia e Evangelhos apócrifos a textos de estudiosos. Conforme essas fontes, apurámos que o tema iconográfico da Natividade, como hoje o conhecemos, fundeou e padronizou-se no modelo bizantino, embora conforme se constata nas imagens que observámos, o espaço não seja o conhecido estábulo mas uma gruta na montanha – ainda que outrora as grutas servissem de estábulos – ou mesmo um interior mais elaborado<sup>604</sup>. Aclarámos que, face à rigidez hirta que se observa nas *Madonas*, onde as linhas curvas quase se ausentam, a reclinção da figura da Virgem parturiente recostada reclinada surge como mais fluida, assistindo-se, desde meados do século XIII, a uma humanização da Virgem pela maternidade distinta da iconografia de *Rainha Majestosa*. As figuras das *comadres parteiras*, Zelomi e Salomé – que ocorrem em alguns registo –, que adjuvam vêm a desaparecer em bastantes narrativas em virtude do inadequado à virgindade imaculada de Maria.

Entre os séculos XIII e XVI, período que compreende o Gótico inicial e o Renascimento, as artes sacras europeias, ligadas à liturgia, reflectem as concepções religiosas, filosóficas e sociais, como se aprecia nas esculturas, telas, iluminuras e objectos que atestam o poder absoluto da Igreja e as Reformas posteriormente operadas. O desenvolvimento gradual das sociedades veio a divulgar um naturalismo crescente que, embora a resistência religiosa fiel às fórmulas conceptuais medievais, se reflectiu na iconografia secular da Renascença, reproduzindo as mudanças resultantes das Reformas e, posteriormente, do Concílio de Trento (1545-1563) que viria a proibir rigorosamente as representações de matronas-

---

<sup>604</sup> Reveja-se trabalho em mármore sobre fundo de mosaico, já referido, de Andrea Orcagna, 1359 [imagem 29].

parteiras, nas quais os crentes viam reflectidas as suas vivências, abrindo um maior fosso entre o sagrado e a realidade quotidiana dos devotos. As imagens que analisámos são, igualmente, testemunho de vivências e iconografias dos espaços, particularmente nas representações do nascimento da Virgem, atestando da indumentária e ornamentos pessoais, da decoração interior, mobiliário e acessórios, bem como das diligências no trato – servas, alimentos e cuidados profiláticos – da parturiente de elevada estirpe, como era o caso de Santa Ana, e igual assistência dada a estes recém-nascidos.

Coligimos que o corpo reclinado ocorre em Cristo deposição da cruz, na Virgem prostrada aos pés da mesma ou enquanto parturiente. Embora exista uma outra figura feminina de particular destaque na Idade Média, a feiticeira, não nos deparámos com representações desta em pose reclinada<sup>605</sup>. Na feiticeira, suas pulsões e êxtases, existe uma *outra* Idade Média. A retórica das imagens busca apelar aos devotos – estabelecendo nexos de causalidade e afinidade entre o sagrado eterno e as vivências mortais quotidianas da Humanidade – e passar uma mensagem de moral, doutrina e fecundidade, processo redentor em que *Maria* é imagem primeira do feminino medieval, transposição da castidade e virtudes, fonte de luz e de criação<sup>606</sup>.

*Para a Idade Média, a obra de arte não resulta de uma explicação entre o homem e a natureza, conforme expressão cara ao século XIX, mas da projecção na matéria de uma imagem interior.*

Erwin Panofsky<sup>607</sup>

---

<sup>605</sup> Para Jules Michelet (1798-1874) – primeiro historiador a usar o termo *Renascença* e a defini-lo como um período da história da cultura europeia que quebra drasticamente a Idade Média trazendo novas ideias e novo modo de ver e compreender a humanidade, uma renascença dinâmica que tirou a Europa do medievalismo fossilizado e estagnado – a feiticeira [*la sorcière* [...] *réalité chaude et féconde* [...] *trois fonctions: guérir, feire aimer, faire revenir les morts*, in Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Flammarion, 1966 (original de 1862), cf. Jacques Le Goff & Nicolas Truong, *Une Histoire du Corps au Moyen Âge*, Paris, Éditions Liana Levi, 2003, p. 19] é figura medieval que surge contrariamente à escolástica e sua moral e remete para o corpo, a natureza e a medicina.

<sup>606</sup> Refira-se que é com a humanização de Deus, através da figura de Seu Filho, Jesus Cristo, que A Divindade é percebida como tendo tido mãe, uma Mãe que alimentava ao seio com o seu leite.

<sup>607</sup> Panofsky, in *op. cit.*, p. 43.



Jean-Bernard Duseigneur. *Orlando furioso*, 1831

Conforme expusemos no capítulo de metodologia que rege esta investigação<sup>608</sup>, aludindo à cenografia não escapariamos a nos cruzarmos com a pose varonil e homo-erótica. Uma e outra, abordámos em termos de estudos do corpo; em quanto, para os Antigos, a reclinção era inicialmente posição masculina na representação de deuses e heróis; na reclinção de senhores e personificações de rios, segundo temática dionisiaca; em Cristo e apóstolos em *triclinium* na Última Ceia; bem como em pose favorável à publicidade. A pose sucede ainda na figuração de Cristo em deposição da cruz [imagem 2], personagens de episódios bíblicos<sup>609</sup>, representações de Santos ou do Demo, bem como em narrativas mitológicas<sup>610</sup> e profanas. Na trajectória histórica da ambígua sexualidade humana, as sociedades conheceram também representações andróginas. O hermafroditismo – na senda do deus menor *Hermafrodito* –, traz o contraste entre a fisionomia graciosamente feminina, de um lado, e a surpresa, ao ser observada do lado oposto [imagens 9 e 10]<sup>611</sup>, esculturas que remetem para a figuração de Afrodite/Vénus, conjugação de contrários dotada de erotismo, entre a equação e a solução, princípio cósmico e fixação do volátil.

<sup>608</sup> Veja-se capítulo **A. metodologia – Atlas de uma pose**.

<sup>609</sup> Vejam-se imagens de *Criação de Adão*, de [imagem 3], *Noé embriagado* [imagem 4], fresco de episódio de *Jonas e a baleia* [imagem 5] ou sarcófago representando Jonas reclinado [imagem 6] – conforme episódio *Jonas e a baleia* – prefigurando a ressurreição de Cristo, com figura em pé orando ao lado de filósofo sentado, símbolo da sabedoria em arte funerária romana, particularmente interessante porque em estilo romano clássico com motivos cristãos; ou *São Damião e São Cosmo curando o diácono Justiniano*, atribuído a Fra Angélico [imagem 7].

<sup>610</sup> Veja-se Anne-Louis Girodet, *O sono de Endymion*, 1791 [imagem 8].

<sup>611</sup> Veja-se, também, *Anasyrma* ou *Hermafrodita de pé*, cópia romana séc. III [imagem 11], escultura pertencente à colecção Borghese e propriedade do Musée du Louvre [*anasyrma* ou *anasyrmus* era termo grego utilizado para descrever o gesto de *levantar a saia*, usando-se em alguns ritos religiosos e crítica mordaz não tendo, todavia implícito qualquer objectivo sexual, ainda que de teor exibicionista, porquanto provoca impacto sobre o observador]. Estas imagens surgem ainda tanto em cenas de carácter cómico – como era habitual na ironia baquiana, encontrando-se alguns exemplares em murais de Herculano e Pompeia [imagem 12], mas também provocando um questionamento sobre esta ambiguidade, conforme o atesta *Aurora consurgens*, códice rhénocacensis, 172, imagem do séc. XIV [imagem 13].

Sendo que a pose serve inclusive de mote aos próprios artistas que assim se faziam retratar<sup>612</sup> e ocorre independente de questões de género [*imagens 15 e 16*]<sup>613</sup>, saciamos, porém, a partir deste capítulo, a pose masculina. De igual modo, excluiremos a ambivalência sexual e representações de reclinações infantis, na variante da reclinação na estatueta infantil votiva, no sentido de protecção da criança, e as que reportam a Jesus-Menino [*imagens 19-21*].

---

<sup>612</sup> Veja-se *Picasso e Jean Marais posando como pintor e modelo* para Brassäi [*imagem 14*].

<sup>613</sup> Vejam-se também os rapazes das ruas de Harlem, de Kehinde Wiley [*imagens 17 e 18*], nas poses vernaculares de mestres como Tiziano em simbiose com as telas oitocentistas – para lá da pose, atente-se nos fundos preenchidos a jeito de Pierre Bonnard (1867-1947) e Édouard Vuillard (1868-1940) – e o *hip-hop*, reinventando a pose clássica num discurso contemporâneo que desafia questões de género e pose.

III. teatralidade e poética da pose profana – as *pin-up* ao longo da História da Arte, *Olympia* e reclinações pre/procedentes







Anónimo. *Vénus adormecida*, 1760

*Une belle femme nue... enfin, plutôt son image. L'image d'une femme nue, censée exciter l'homme qui la regarde, une image de femme objet sexuel.*

Daniel Arasse<sup>614</sup>

*Pin-up* é uma fotografia ou desenho fotografado de mulher para ser *pinned-up*, ou seja, afixada numa parede. As telas que observaremos são também imagens firmadas nas paredes, quais *pin-up*. Expostas em lugares diferentes – a fotografia da *pin-up*, sob a forma de *posters*, em casernas ou quartos, ou calendários, em garagens e camionetas; e a tela nas paredes do *quarto secreto* [*Kunstkammer*, *cabinet de curiosités* ou mormente *wonder-room*<sup>615</sup>] ou de dormir do proprietário –, a *pin-up* era sobretudo apreciada pelos soldados americanos, aquando da II Grande Guerra, satisfazendo o desejo solitário nas suas abstinências por ausência forçada durante os combates. Por sua vez, as telas encomendadas pelos abastados mecenas serviam similar finalidade, ainda que existissem inúmeras mulheres nas cortes e, por vezes, estas telas servissem para estímulo do casal ou iniciação da nubente<sup>616</sup>.

<sup>614</sup> In Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Paris, Éditions Denöel, 2000, p.125.

<sup>615</sup> Estas telas tinham, por vezes, também lugar no quarto do casal, mas não no *boudoir* ou *cabinet de frivolités* feminino. Para mais, veja-se capítulo **B. II. imagem – migrações, memória e reprodutibilidade**.

<sup>616</sup> Daniel Arasse promove esta discussão num dos capítulos de *On n'y voit rien – Les époques, les pratiques sexuelles et les circonstances dans lesquelles on regardait ces images sont trop différentes pour en faire une analyse identique* [mas] *Je n'analyse pas la Vénus d'Urbain [...]* *Je vous dis à quoi elle servait. À exciter Guidobaldo. Et, en tant que telle, même si elle a été peinte par Titien, elle avait la même fonction qu'une pin-up*. Arasse, in idem, p.128.

Neste capítulo de [de]composição e análise da pose reclinada de *Olympia* e reclinações pre/procedentes, tomamos como mentor Daniel Arasse, reflectindo sobre as *pin-up* ao longo da História da Arte, uma estética enquanto *convite/sedução*, gesta feita nos anais da representação feminina encomendada por patronos do sexo masculino<sup>617</sup>, produzida por artistas homens<sup>618</sup> e destinada essencialmente à observação varonil.

A imagem tem os seus dispositivos próprios que incentivam o desejo à distância. E porque as obras têm muitas *boas* leituras, são copiosas na sua disparidade e pluralidade. Ingenuidade, inocência, inocuidade, castidade, pureza, candura. Lascívia, luxúria, impudícia, salacidade, sensualidade, lubricidade, voluptuosidade, concupiscência. As *pin-up* ao longo da História da Arte remetem-nos para o universo subtil das *nuances* sinónimicas.

*Les Vénus...*  
*Déshabillez-les, mais pas tout de suite, pas trop vite...*  
*Sachez les convoiter, les désirer, les captiver,*  
*Et d'abord, le regard,*  
*Tout le temps d'un prélude*  
*Ne doit être rude, ni bagard,*  
*Dévorez-les des yeux*  
*Mais avec retenue*  
*Déshabillez-les, mais pas tout de suite, pas trop vite...*<sup>619</sup>

---

<sup>617</sup> Não se exclui a nobre comandatária colecionadora, mas os trabalhos de mecenato feminino não se debruçavam sobre o nu erótico-sensual. Quando muito, seriam pontualmente encomendados por cortesãs de elite, ou para estas concebidos a pedido de nobres que prezavam os seus favores.

<sup>618</sup> Note-se que o homem artista foi desde sempre apreciado no seu mester, e incentivadas as suas aptidões, enquanto apenas no século XX as mulheres artistas conhecem plena aceitação no panorama artístico. Para mais sobre esta temática veja-se comunicação nossa, “Do auto-retrato da artista ao retrato da actriz – inclusão e asserção”, in Workshop Fotografia-Investigação-Arquivo. Lisboa. Museu Nacional do Teatro, 7-8 Maio 2013, in [www.museudoteatroedanca.pt](http://www.museudoteatroedanca.pt).

<sup>619</sup> In catálogo de exposição «*Mais pas trop vite...*». *Sous le signe de Vénus*, Paris, Galerie Mendes, 3 novembre-31 décembre 2011.

O esplendor travado pela Peste Negra, em 1348, e a crise económica europeia, que constrangeram a produção artística, modificaram as políticas e a vida quotidiana, conhecendo as artes novo florescimento em Quatrocentos. Com o tratado *De Pictura*, 1436, de Leon Battista Alberti<sup>620</sup>, enaltecendo o talento de Lorenzo Ghiberti (1378-1455), Donatello [Donato di Betto Bardi] (c.1386-1466), e Masaccio [Tommaso Guidi] (1401-1428) – que Alberti assemelhava *aos antigos* – firma-se a base do Renascimento assente nas qualidades da Antiguidade Clássica coabitando com o novo estilo florentino em que se evidenciam Fra Angelico [Guido di Pietro] (1387-1455) e Fillippo Lippi (c.1400-1461) – este último influenciado por Donatello –, e que reformaram o retábulo dotando-o de painel central de maiores dimensões destinado às figuras. Com o regresso dos Medici, após 1434, Florença conhece uma arte palaciana enobrecida com as pinturas mitológicas mais herméticas de Sandro Botticelli (1445-1510). Neste contexto, surgem as *Madonas* jovens e belas de Fillipo Lippi e Sandro Botticelli com seus rostos angélicos, graciosos e inocentes, à imagem de alegorias primaveris dotadas de graça e beleza que atestam a metamorfose da imagística mariana.

Outros artistas destacaram-se fora do círculo florentino, como Piero della Francesca (1410/20-1492) e Andrea Mantegna (1431-1506) – que trabalhavam nas cortes humanistas de Urbino e Mântua – e Giovanni Bellini (1430/40-1510) [Mantegna e Bellini influenciaram-se mutuamente] relevante veneziano que se destacou pelo colorismo naturalista das suas figuras e paisagem, uso da cor e luz inspirado por Antonello da Messina (c.1430-1479) e pela Escola Holandesa que aperfeiçoara o óleo, *medium* mais favorável às texturas aplicáveis ao contexto naturalista – a par da precoce utilização do óleo, o panorama holandês oferecia um céu azul inspirador, luminosidade do céu que inspirou

---

<sup>620</sup> Alberti enuncia em *De Pictura* [Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 1435-36 – foi consultada a tradução *On Painting*, de John Spencer, New Haven & London, Yale University Press, 2012], a base da pintura da representação Ocidental, fazendo neste tratado a primeira formulação do princípio da perspectiva – ainda que sem mencionar o termo *perspectiva* mas a noção de pirâmide visual sob o olhar do pintor, o centro, definida em pontos, linhas e superfícies que permitem representar numa superfície única –, apoiando-se no Teorema de Tales para defender a proporcionalidade nos contornos do que o artista representa. Numa superfície, o desenho de um rectângulo apresenta-se como uma *janela* que permite definir os elementos do desenho e observar a narrativa. Esta mesma teoria viria a surgir no *reticular*, ou máquina de desenhar, de Dürer, conforme Albrecht Dürer, *Ilustração para o manual do pintor*, 1525 [imagem 2].

*La perspective construit bien l'unité du tableau. Mais ce n'est pas une unité spatiale. C'est une unité mentale. [...] la perspective construit bien une unité spatiale. Mais elle est limitée à la salle où se trouvent les servantes*, Arasse, in *op. cit.*, p. 147; *Elle n'est pas dans le tableau. Vous savez bien qu'un tableau n'a pas d'intérieur. On n'entre pas dans un tableau. Elle est sur le tableau. [...] l'espace du tableau est celui qui est déterminé par la perspective, et on a vu que le lit n'en faisait pas partie. [...] La 'Vénus' occupe un lieu précis, celui du lit, situé entre deux espaces clairement définis et conjoints: l'espace fictif de la salle aux servantes et l'espace réel de la salle d'où nous regardons le tableau. Mais le 'lien' du lit échappe à ces deux espaces. Il occupe un 'entre deux espaces'*, in idem, p. 165.

Turner e Monet, os mestres da luz de Oitocentos. Entre os flamengos, conhecem notoriedade Jan van Eyck (c.1395-1441), pelo realismo distanciado das regras matemáticas e a apetência pelo pormenor, e o Mestre de Flémalle, eventualmente Robert Campin (1378/79-1444), ambos exploradores da luz, e ainda Rogier van der Weyden (c.1399-1464), destacando-se, um pouco mais tarde, Hugo van der Goês (c.1440-1482)<sup>621</sup> e Hieronymus Bosch [Jerome van Aken] (c.1450-1516) que trouxe à pintura o seu singular universo simbólico pleno de micro narrativas.

Tendo por base uma Idade Média não hostil ao ideal greco-latino – pois são as referências desta à cultura antiga que vieram a resultar na base da Renascença no que respeita a arquitectura, belas-artes, poesia, filosofia e música –, de 1400 ao último terço do século XVI o Renascimento faz o retorno a uma ordem interior e uma criatividade renovada. Um itinerário urgente na sequência do Cristianismo medievo face ao liberalismo humanista, resultante das reflexões sobre os movimentos precedentes, *renascendo* como o próprio nome reivindica numa *Itália* versátil, *patchwork* das várias cortes mentoras do *belo*, que se empenham na preservação dos testemunhos anteriores e na recolha de antiguidades. As cortes de Quatrocentos repensam as cidades e a noção de *homem ideal*, promovem as questões levantadas pelas artes, fundam as primeiras academias, criam as primeiras bibliotecas<sup>622</sup>. As cidades-estado da *Itália* renascentista detinham elevado poder económico, sendo os espaços públicos embelezados com esculturas, fontes e monumentos, ao abrigo de um mecenato urbanístico – eclesiástico e principesco – que elegeu a estatuária como decoração de praças e exteriores de catedrais. Figuras religiosas, heróicas e mitológicas convivem com cercaduras e frisos naturalistas de flores e folhas – particularmente a simbólica parra de videira – na escultura monumental e na funerária, com igual notoriedade nas esculturas francesa e inglesa. Na decoração de interiores, o *fresco* preenchia paredes com cenas mitológicas ou alegóricas, conforme *Triunfo de Ceres, alegoria de Agosto*, 1476-84, de Francesco del Cossa (1430-1477) [imagem 3].

---

<sup>621</sup> Encontramos estas influências na visão contemplativa das personagens de Nuno Gonçalves (c.1420-c.1490) nos *Painéis de São Vicente*, c. 1470, cujas proeminentes figuras realistas nos dão um retrato da sociedade e suas classes. Jean Fouquet (c.1420-c.1481), outro artista de relevo na criação de painéis – bem como de iluminuras – explorou ópticas distintas da perspectiva renovando a pintura francesa no século XV, conforme *Virgem com Menino*, 1450.

<sup>622</sup> Vejam-se os volumes recolhidos por Nicolas V que deram sustentação à Biblioteca do Vaticano e à organização da Biblioteca Florentina, in François Sabatier, *Miroirs de la Musique*, Tome I, Paris, Fayard, 1995, p. 32.

A longa era iniciada com Giotto di Bordonne (1267/77-1337), cujas figuras *respiravam*, conhece, no início de Quinhentos, um novo ciclo em Itália – o *Alto Renascimento* – distinguindo-se, em Florença, artistas como Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e Raffaello Sanzio (1483-1520), de convicções diferentes mas análogos nas composições figurativas complexas e todavia harmónicas e dinâmicas. Leonardo debruçou-se sobre a construção da natureza através da experiência sensorial emanada pelo divino, Michelangelo buscava a *ideia* interior ascendente do conluio espiritual/material, Raffaello exerceu o pragmatismo entre a devoção e o virtuosismo. Estes artistas dedicaram uma atenção particular à psicologia das personagens – Michelangelo e Raffaello, sobretudo, mostraram como a figura humana podia servir elevados ideais teológicos e filosóficos.

O retrato de Quatrocentos, na senda de Bellini, deu lugar a uma nova geração. Giorgione [Giorgio Barbarelli da Castelfranco] (1477/78-1510), Palma Il Vecchio [Jacopo Palma] (1480-1528), Lorenzo Lotto (1480-1557), Giulio Campagnola (c.1482-1515), Sebastiano del Pombo (1485-1547), Tiziano Vecellio (1488/90-1576), Giovanni Cariani (c.1490-1547) ou Domenico Campagnola (1500-1580), com os quais o Renascimento conheceu toda a magnificência, assimilaram os modelos de Leonardo e Raffaello aos quais imprimiram as características da tradição veneziana<sup>623</sup>. Giorgione e Raffaello destacam-se pela elegância clássica à imagem de Michelangelo, Tiziano torna-se o maior retratista da sua época, referência para gerações de pintores em toda a Europa, trabalhando ao serviço dos príncipes do Norte de Itália, as cortes papal e imperiais de Frederico Gonzaga e de Habsburgo. Aliando as tradições do Norte ao pictorismo italiano, Albrecht Dürer (1471-1528) influenciou as novas gerações dos Países Baixos e germânica, em particular Albrecht Altdorfer (c.1480-1538) e Hans Baldung (1484/85-1545)<sup>624</sup>.

A pintura elegeu uma sensualidade profana que contrasta com a espiritualidade mística anterior. A perspectiva renascentista colocava o indivíduo no centro do mundo, procurando os pintores a ilusão que aproxima da realidade, uma busca que se reflecte na estética do artista, na técnica, no compasso entre o *real* em movimento e a pose que actua

---

<sup>623</sup> Vejam-se *Uma alegoria*, c.1490, de autoria não apurada, bem como *Mulher reclinada na natureza*, 1520-24, de Giovanni Cariani [imagens 4 e 5].

<sup>624</sup> É de referir que vários destes pintores se dedicavam também à gravura – que substituiu o colorido e textura da tela por jogos de sombra e luz – como Mantegna, Dürer, Giulio Campagnola [veja-se *Vénus reclinada*, c. 1508, deste último, trabalho que ostenta as influências de Mantegna, Giorgione e Dürer [imagens 6 e 7] ou Domenico Campagnola [imagem 8].

esteticamente sobre o espectador. O sentimento renascentista acrescenta, à sensualidade da figura, fundos pueris de rios e fontes, flores e pássaros, uma natureza que acolhe os corpos na senda de Petrarca e sua esfera bucólica<sup>625</sup>, sintonizando-se pintura e literatura neste elogio da natureza onde a Primavera, por si mesma, remete para o *renascer*.

Os artistas venezianos de Quinhentos sobressaem, sobretudo, pela pintura a óleo sobre tela em cavalete destinada a clientes sofisticados e contemplação privada<sup>626</sup> – de igual modo, a corte florentina de Cosimo I apreciava esta temática sugestivamente erótica, com artistas como Agnolo Bronzino (1503-1572)<sup>627</sup>, assim como no entroncamento dos grandes centros que eram Florença e Veneza, em Parma, Il Correggio (1489-1534) traz a singularidade com uma coreografia feminina sensual e musical única na época, conforme *Vénus, Cupido e Sátiro*, c. 1527 [*imagem 13*]<sup>628</sup>, para que muito contribui o colorido imaginativo após o *chiaroscuro*<sup>629</sup>. Particularmente Giorgione e Tiziano abonam em favor da individualidade e autonomia artísticas, favorecendo um novo modo de olhar a arte e os mestres, diferente da sujeição aos preceitos da arte sacra até aí produzida dando origem a uma era moderna após os padrões clássicos serem desprezados na Idade Média. Alberti, no seu tratado, regozija-se com o surgimento destes artistas cujos intelecto e mestria mostravam que um *renascimento* estava em curso.

Havendo criado várias rotas comerciais e fundando colónias do Mediterrâneo ao Mar Negro, caminhos de seda, brocados, pedraria, passamanaria e especiarias, Veneza não apenas dominava os mares, como se erguera roubando território às águas. As suas estacas começavam a vacilar, periclitantes face à perda sucessiva de colónias e à ameaça otomana. Enquanto o poder político veneziano é cada vez mais contestado e o poderio comercial e marítimo perigam, a pintura atinge o seu apogeu. A cidade declina, as

---

<sup>625</sup> Veja-se *Demeter e os putti, os quatro elementos*, séc. XVI, tela anónima de artista da escola flamenga [*imagem 9*].

<sup>626</sup> A figura feminina ocorre, porém, ainda inserida em conjuntos grupais – conforme *fresco* de Jacopo Pontormo (1494-1557), detalhe de *Vertumnus e Pomona*, 1520-21, encomenda para a decoração de Villa Medici di Poggio a Caiano [*imagem 10*].

<sup>627</sup> Atente-se no contorno das figuras que as distingue do fundo que as alberga em *Vénus, Cupido e Sátiro*, 1554, e *Vénus e Cupido*, 1570, de Bronzino [*imagens 11 e 12*].

<sup>628</sup> Veja-se afinidade desta tela com *Betsabé*, 1875-77, de Paul Cézanne [*imagem 14*].

<sup>629</sup> Este colecionismo veio a ser muito apreciado, conforme referimos na metodologia desta investigação, desabrochar que se torna um gosto de endinheirados nobres em virtude da tela de cavalete, facilmente transportável, predispor à mudança de dono. Veja-se, em particular, *Galeria de pintura do Arquiduque Leopoldo Guillermo*, c. 1651-53, de David Teniers, o jovem [*imagem 13*, in capítulo **A. metodologia**], onde, no topo superior, se podem apreciar telas de Tiziano. Gosto já enraizado nas primeiras décadas de Seiscentos, Nicolas Poussin, por exemplo, trabalhava quase só para colecionadores em França e Itália.

artes florescem. Os clãs familiares não apenas protegiam a arte enquanto mecenas, como esta dominaram em sucessivas gerações de artistas, linhagens que as alianças matrimoniais reforçavam. Quando o seu poder esvanece, a cidade toma como paliativo o luxo e a festa cujos carnavais extremam. Veneza renascentista, a cidade do paradoxo. Veneza, *a Sereníssima*, aprecia o retrato – elegia de *doges* e casas nobres, passaporte para a eternidade – e o nu feminino, sobretudo *Vénus*, mito mais recorrente nas artes, figura feminina apreciada por excelência, dada sua beleza, alegria e culto do amor.

A Itália de Quatrocentos foi brindada pelo ouro e cores bizantinas que, em muito, contribuiu para a originalidade e apetência pelo *belo*. O colorido de Veneza, que ressoou nas telas renascentistas, deve-se às suas águas, aos reflexos e cores que se oferecem aos múltiplos cais nas várias estações. Águas serenas espelham o céu e o casario em resplandecentes azuis ou brumas que diluem os contornos, um quadro que determina as cores utilizadas pelos seus pintores, refinadas e inesperadas. Ao natural, que a natureza oferece, acrescenta-se o comércio marítimo – ele eram sedas, brocados e ouro temperados pelas especiarias – cujo orientalismo trouxe também um colorido muito próprio à urbe e o gosto pelo sumptuoso. A música da cidade completava o conjunto. A arte produzida no Renascimento desabrochou num tempo de revolução do pensamento em que as escavações trouxeram à luz a arte clássica e as viagens e exportações importaram a arte do Novo Mundo, um contexto muito peculiar e favorável.

Relativamente aos objectos que surgem na decoração de interiores constatamos que predominam os materiais caros, estando a imagética religiosa presente também no interior doméstico cujo mobiliário e tapeçaria, quando ocorrem nas imagens, são igualmente faustosos. No que refere o vestuário e adereços, estes reflectem os novos materiais produto da evolução como têxteis, sedas e brocados adornados a fio de ouro ou prata que reflectem a evolução de hábitos sociais e economia crescente, resultado do comércio a Oriente – o uso do dourado ou mesmo da folha de ouro, conforme o costume oriental, acrescenta mistério e sedução produzindo, simultaneamente, reflexos de luz e espelhamento<sup>630</sup>. Igual evolução se reflecte nos pigmentos e cores cujos corantes animais e vegetais adjuvam – na pintura *matava-se* pelo segredo de uma cor.

---

<sup>630</sup> Veja-se Junichiro Tanizaki, *In Praise of Shadows*, London, Vintage Books, 2001. Veja-se também o uso de laca com ouro no *Kintsugi*, restauro de peças japonesas, in capítulo **D. I. intróito – a diagonal, anatomia do conceito**.



Os retratistas deixam o testemunho de um século prodigioso na ilusão criada por Tiziano<sup>631</sup>, Tintoretto [Jacopo Robusti] (c.1518-1594) e Paolo Veronese (c.1528-1588)<sup>632</sup>. Os seus *ateliers* operavam como estúdios de cinema, cada um dos assistentes laborando na sua especialidade, contribuindo para o mesmo fim. A rivalidade era, todavia, uma constante entre os artistas residentes e o conflito parte do quotidiano, dando as *guildas* – que regiam o comércio da arte – o seu contributo para a competição em que a intriga e as estratégias eram menos lícitas. Nórdicos e holandeses, viajando a Itália onde estagiaram desde a primeira década de Quinhentos, receberam esta influência perpetuando também as figuras míticas, muito do apreço de flamengos como Jan Gossaert (1478-1532), Barend van Orley (c.1478-1541), Maerten van Heemskerck (1498-1574), Lambert Sustris (c.1515-1584), Pieter Bruegel, *o Velho* (1525/30-1569) ou Bartholomeus Spranger (1546-1611), alguns deles activos em Itália. Por sua vez, influenciada pelos artistas do Norte, bem como pelo germânico Lucas Cranach, *o Velho* (1472-1553) e seus nus religiosos e mitológicos, Roma optara por um maior naturalismo partindo de personagens e contextos autênticos, como se verifica na fantasia e sensualidade que exalam da obra de Giulio Romano (1499-1546), discípulo de Raffaello.

*Eva Prima Pandora*, 1549-50, de Jean Cousin (1500-1593) [imagem 22], surge como o primeiro nu na pintura maneirista francesa, antecedendo as visões carnavais venusianas de anónimos da mesma Escola, tela onde convergem o mito de Pandora com o pecado de Eva na curiosidade de descobrir e saber<sup>633</sup>. Telas virginais e telas venustais são as heroínas perfeitas de um Paraíso a que os artistas aspiram, sugerindo concepções superiores do amor

<sup>631</sup> Com Tiziano, o corpo nu reclinado surge também em cenas de grupo, como *O Bacanal dos Andrios*, 1523-26 [imagens 15 e 16], de grande fluidez imaginativa, uma das obras mais importantes do Renascimento. De copiosa expressão pictórica e elegância, representa o povo grego da ilha de Andros celebrando um casamento no rio de vinho criado por Baco. Reflectindo o hedonismo dionisiaco, a destemperança resultante da embriaguez não se apresenta como censura moral mas enquanto elegia da tolerância e da fartura – terra próspera e leito de rio de vinho. Última tela de uma trilogia em louvor dionisiaco, encomenda de Afonso I d'Este para a Sala do Alabastro, na qual Tiziano trabalhou uma década, reproduz uma outra pintura que o escritor Filostratus vira em Nápoles no século II d.C.. Alguns autores consideram que a figura reclinada será uma ninfa inspirada na narrativa de Ariadne adormecida em Naxos [imagem 17]. À imagem de Tiziano, vejamo-nos, em afinidade temática, trabalhos seiscentistas de Peter Paul Rubens, *O Bacanal dos Andrios*, c. 1635, e de Nicolas Poussin, *Bacanal perante a estátua de Pã*, 1631-33, [imagens 18 e 19].

<sup>632</sup> Atente-se na força expressiva do rosto em *Vénus, Vulcano e Cupido*, 1550-55, de Tintoretto, e *Leda e o cisne*, c. 1585, de Veronese [imagens 20 e 21].

<sup>633</sup> A este propósito, Eva e a *maçã* e Pandora e o conteúdo da *caixa* afiguram-se na curiosidade do desconhecido. Alberto Manguel considera que Eva e Pandora foram punidas pela *curiosidade* – *A curiosidade e o castigo pela curiosidade: as leituras tipológicas cristãs das histórias de Eva e Pandora remontam ao século XII nos escritos de Tertuliano e Santo Ireneo. Segundo ambos, a divindade dotou a humanidade do desejo de querer saber mais e, depois, do castigo pela tentativa de saber [...] ambas as histórias tratam da questão dos limites da ambição. Uma certa curiosidade parece aceitável; a curiosidade excessiva é castigada. [...] Tanto Eva como Pandora sabiam que a curiosidade é a arte de fazer perguntas.* in Alberto Manguel, *Uma História da Curiosidade*, Lisboa, Tinta da China, 2015, pp. 52-53.



e da sensualidade na senda dos preceitos cristãos e platónicos de elevação espiritual e desejo, *eros* e *caritas* que as artes cantam em unísono a par de profanas fluidas reclinações imanentes da esfera dos antigos panteões e retoma de figuras do maravilhoso. O Maneirismo floresce.

Solitária ou em grupo, apurámos que a imagística da pose de Quatrocentos e Quinhentos elogia sobretudo *Vénus*, solitária [imagens 6, 8, 23-26] ou frequentemente acompanhada de *Cupido* [imagens 11-13, 20 e 27-36], por vezes também com *Marte* [imagem 37]. Outras entidades mitológicas foram também muito estimadas como as *ninfas*, sobretudo por Lucas Cranach, o Velho [imagens 38 e 39]<sup>634</sup>, *Danae* [imagens 41-44], *Leda* [imagens 21 e 45] e *Diana* [imagens 46 e 47], ocorrendo mais esporadicamente outras figuras como *Olímpia*, *Psyché*, *Hecuba*, *Lote* ou *Tamar* [imagens 48-50], bem como sereias ou figuras de lendas, literatura e folclore vários, onde religião, mitologia e retrato andam a par.

No que respeita a literatura, a temática do Amor define ainda no século XVI os afectos segundo o molde de Petrarca e seu legado, registo confessional onde escreveu a sua história pessoal, o seu percurso desde que viu *Laura* e a amou<sup>635</sup>. Quanto a Camões, seria apenas em *Os Lusíadas*, c.1556, que o poeta cantaria, nas deusas e outras entidades, o erotismo do homem e dos seus sentidos, numa *Vénus* ao encontro de *Júpiter*, nas *ninfas* que acalmam ventos, e nas que, sob o comando de *Tétis*, acolhem os nautas na enamorada ilha. Comuns na trindade pintura/literatura/música, estas idealizações dotam o feminino das mais altas virtudes. Todavia, ao tempo das produções de Giulio Romano [imagens 51-53], Pietro Aretino (1492-1556) escreve os *Sonetti lussuriosi* (1526), provocando acesa celeuma pela forma como a mulher era considerada – Vasari, a ambos assim se refere, *in quanti diversi modi, attitudini e posture giacciono i disonesti uomini con le donne, e, che fu peggio, a ciancun modo fece Messer Pietro Aretino un disonestissimo soneto, in tanto che io non so qual fusse più, o brutto lo spettacolo de i disegno di Giulio all'occhio, o le parole dell'Aretino agl'orecchi; la quale opera fu da Papa Clemente molto biasimata*.<sup>636</sup>

---

<sup>634</sup> À imagem destas veja-se do artista *Diana repousando*, 1537 [imagem 40].

<sup>635</sup> Petrarca, em 1327, vira *Laura* e o tempo passou a ser contado a partir dela – um *antes* e um *depois* de *Laura*. Viver esse amor tornou-se num vínculo obsessivo – *Persigo aquilo que me consome* –, um afecto não consumado carnalmente como também recriminado pois a *Laura* idealizada é casada. A relação é impossível pelo seu estado civil, mas a amada apresenta-se também afectivamente inacessível. Posto que a Literatura está repleta de amores adúlteros, o casamento de *Laura* não se torna o verdadeiro obstáculo, mas sim o facto da mesma ignorar o seu enamorado. Consagrado a *Laura*, as limitações mais exacerbam o desejo do autor.

<sup>636</sup> Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori* (1568), Edição de Paola Della Pergola et alia, Milano, Edizioni per il Club del Libro, 1964, (II 302-303 dell'ed. originale), pp. 200-201 [foi consultada obra

Segundo Svetlana Alpers, em *The Art of Describing*,<sup>637</sup> reflexão sobre a natureza das imagens, existem duas espécies de arte, a que se expandiu na Renascença italiana derivando da definição de Pintura segundo Alberti, em que o espectador olha através das imagens pictóricas um mundo sucedâneo cujas acções humanas decorrem dos textos poéticos legitimados, a que Alpers contrapõe a arte dos países do Norte da Europa, produzida por artesãos, membros das guildas, que, desatendendo às formas verbais, se focavam no visual. Enquanto a produção renascentista do Sul se concentra na representação do corpo humano, a arte do Norte representa a natureza na generalidade, o que reflecte as teorias evolucionistas que se desenvolveram a Norte no século XVII, no fascínio pela *camera oscura* que permitia a interacção entre arte, ciência e conhecimento<sup>638</sup>.

\*

O ideal renascentista, que se difundiu ao longo do século XVI estendendo-se até à última metade de Setecentos, percorreu períodos como o Maneirismo – cujo alongamento enunciado em Bronzino [*imagens 11 e 12*] se assume definitivamente – e o Barroco. Uma reforma da pintura sucede com Annibale Carracci (1560-1609) tendo a natureza e a Antiguidade mitológica como modelos, albergando artistas como Palma Giovane [Jacopo d'Antonio Negretti] (1544-1628), Bartholomeus Spranger (1546-1611), Annibale Carracci (1560-1609), Orazio Gentileschi (1563-1639), Johann Rottenhammer (1564-1625), Guido Reni (1575-1642) ou Agostino Carracci (1577-1602), reflectindo o Maneirismo e o apreço Barroco que viria a conhecer a sua exacerbação no Rococó. Ainda que o desenho renascentista se mantenha até ao final de Quinhentos – e com rasto posterior – após a

---

integral in [www.letteraturaitaliana.net](http://www.letteraturaitaliana.net)], *cit.* in Pietro Aretino, *Sonetti lussuriosi* (1526), Edizione critica e commento di Danilo Romei, in [www.nuovorinascimento.org](http://www.nuovorinascimento.org), 2013, p. 7.

Para *Sonetti lussuriosi*, de Pietro Aretino, veja-se [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it).

<sup>637</sup> Cf. Svetlana Alpers, *The Art of Describing*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 249.

<sup>638</sup> A este respeito, diz Wolfgang Iffl, *There is, to date, not a single piece of direct evidence to support this suggestion: there is not one example of a camera obscura or even a single part of one that dates from the 17<sup>th</sup> century, there are no written documents to confirm such devices were employed by artists of this time, no receipts for related materials or other unambiguous hints. In fact, it is only the paintings themselves that have been used to support the hypothesis that 17<sup>th</sup> century artists were using this device. [...] What cannot be questioned is the fascination that the camera obscura exerted on Europeans in the 17th century. The images projected by the camera evoked a kind of wonder and admiration that people accustomed to colour photography, colour movies and colour television can hardly imagine. Among the testimonies to this fascination is a famous letter Constantijn Huygens (1596-1687) wrote from London in 1622, where he had the chance to experiment with the image produced by Cornelis Drebbel's (1572-1633) camera obscura: It is not possible to describe for you the beauty of it in words: all painting is dead in comparison, for here is life itself, or something more noble, if only it did not lack words. Figure, contour, and movement come together naturally therein, in a way that is altogether pleasing.* in Wolfgang Iffl, "The Optical Camera Obscura I", in *A Short Exposition Inside the Camera Obscura – Optics and Art under the Spell of the Projected Image*, Berlin, Max Planck Institute for the History of Science, 2007, pp. 5-6.

peste e o saque de Roma em afrontamento à política papal, em 1527, a arte renascentista conhece uma ruptura no seu progresso com a suspensão do mecenato. Os artistas depararam-se com a contingência de se voltarem para centros culturais em outras províncias de Itália, bem como para França e Espanha – na verdade, os artistas atravessaram toda a Europa chegando às colónias na América e a Oriente –, o que explica a difusão de uma expressão entre o Renascentismo decadente e o Iluminismo, que se impôs de 1520 a 1600, integrada no estilo renascentista, mais tarde denominada de *Maneirismo* e que alguns autores preferem não referir<sup>639</sup>.

Degeneração da harmonia dos anos precedentes, marcado pela contradição e conflito, o Maneirismo comporta a decadência dos valores até aí veiculados – a busca refinada e sofisticada de grande sensibilidade privilegiando a harmonia das cores e a beleza das proporções e movimento, conforme Raffaello e Michelangelo – cultivando o raro e o precioso artificialismo no tratamento dos temas, originalidade das interpretações individuais e formas complexas e dinâmicas<sup>640</sup>. Os maneiristas aspiram a romper com a ordem renascentista dando primazia à imaginação, centrando-se nos detalhes que invadem o espaço. Trazem corpos artificialmente mais esguios, rostos finos e longos, apreciam a linha desviada esquiada e o movimento, desenhando a figura a letra **S**, lugar do belo<sup>641</sup>, ao gosto dos mestres do alongamento anatómico<sup>642</sup>, suavizando as cores, reforçando objectos e adereços de luxo – ourivesaria, jóias e bordados –, gosto que viria a consolidar-se no Barroco.

Se a pintura de tectos e abóbadas – como a Capela Sistina de Michelangelo – criavam efeitos de ilusão reproduzindo os céus e o divino, o século XVII assistiu à produção de

---

<sup>639</sup> O termo, em francês, joga com o duplo significado de *manière* [maneira] e *maniéré* [afectado, de um refinamento excessivo], remetendo para uma imitação bem como para uma sensibilidade apurada e intrincada.

<sup>640</sup> Veja-se a experiência do auto-retrato de Parmigianino [Girolamo Francesco Maria Mazzola] (1503-1540) feito segundo reflexo em espelho convexo, assim auferindo dos bizarros efeitos do mesmo, e *Madona de pescoço longo*, 1534-39 [imagem 54], o mais pungente exemplo. Veja-se também de Francisco Venegas (1525-1594) – artista castelhano activo em Lisboa nas últimas décadas de Quinhentos, onde veio a falecer –, *Santa Maria Madalena*, s/d, na Igreja da Graça, figura desnuda e sensual em pose elaborada [imagem 55]. Similar distorção viria a ser apreciada no experimentalismo fotográfico, conforme *Distortion #6*, 1933, fotografia de André Kertész (1894-1985) [imagem 56].

<sup>641</sup> Veja-se de Gian Paolo Lomazzo – pintor e teórico de arte que se inscreve no movimento que inicia o Maneirismo –, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, 1584 [foi consultada edição digitalizada in archive.org].

<sup>642</sup> Veja-se o estiramento do corpo nas esculturas contemporâneas de Georg Herold [imagem 57], que reflectem o alongamento torácico maneirista, as coxas da *odalisca* de Ingres e os nus de Modigliani [estes dois últimos artistas que adiante abordaremos].

pinturas e esculturas que exibiam conjuntos de figuras destinadas a decorarem espaços religiosos e profanos – públicos e privados – cujas narrativas mais acentuavam o efeito de ilusão, quer na junção de técnicas e suportes, quer nos universos imaginativos cuja dinâmica narrativa procurava estimular o público – ele eram cenas celestiais como também episódios pagãos e dédalos de sedução. Florença conhece uma elevação do desenho refinado das personagens, contrastando com o naturalismo veneziano, e Roma volta a ser o centro da arte italiana, onde convergem vários estilos com a acorrência de artistas de todas as cidades italianas bem como holandeses e franceses. Primando por uma maior atenção tridimensional, a pintura passa da grande escala do mural ao cavalete, compreendendo especificidades nos diversos contextos europeus, em virtude de questões sociais e políticas bem como dos padrões religiosos. Ainda que a Igreja continuasse a ter elevado poder, e que a influência italiana se alastrasse a toda a Europa, este poderio já não era unificado, variando as doutrinas académicas de acordo com as geografias – Espanha, marcada por intensa religiosidade, era mais rigorosa nos seus padrões de visibilidade; a grandiosidade da Roma papal favorizava o excesso; França beneficiou de uma abertura com os *salons* de exposição; a pintura do Norte europeu conheceu um *romanismo* resultante da deslocação dos seus artistas a Itália, onde pontualmente trabalharam<sup>643</sup>.

Não só o novo mecenato dos imperadores beneficiou as produções autóctones como o próprio gosto dos artistas do Norte da Europa os desviou para uma estética pessoal, desafiando mesmo a arte italiana, com Bartholomeus Spranger (1546–1611), Dirk de Quade van Ravesteyn (1565–1620), Peter Paul Rubens (1577–1640), Frans Hals (1581/1585–1666), Anthony van Dyck (1599–1641), Rembrandt van Rijn (1606–1669), Johannes Vermeer (1632–1675) e Daniel Mijtens (1644–1688), os grandes artistas holandeses e flamengos. Van Dyck evidenciou-se pela forma como captava a personalidade e espírito dos seus modelos atribuindo intensa luminosidade ao rosto e transparência à pele, permitindo ver as veias subcutâneas cuja cor acentuava a da pele. Depois dele, a representação e o retrato mudaram<sup>644</sup>. Rembrandt ou Frans Hals manifestaram várias influências escolhendo uma paleta de cores neutra em que os castanhos predominavam de acordo com a atmosfera e luz do dia, e Rubens privilegiou o corpo festivo, mas a maior

---

<sup>643</sup> Michelangelo da Caravaggio (1571–1610), por sua vez, reflecte temáticas do norte europeu no seu realismo colorido e luminoso, fidelidade à natureza e figura humana.

<sup>644</sup> Van Dick influenciou os britânicos setecentistas Hogarth, Gainsborough, Reynolds e Stubbs; os oitocentistas Turner e Constable; e mesmo os simbolistas e pré-rafaelistas do século XIX tardio como Millais, Alma-Taddema e Rosetti.

parte dos artistas vivenciou os conflitos luteranos e calvinistas que produziram destruição e hiatos.

Alguns dos artistas referidos muito auferiram do mecenato das cortes francesa, inglesa e espanhola, que financiavam as grandes obras, enquanto a pintura holandesa era produzida especialmente para clientes particulares, mercadores da classe média, compreendendo *cenas de género* que se debruçavam sobre o quotidiano, paisagem, natureza-morta e o retrato. Imagens sacras continuaram, porém, a ser produzidas para uma ainda considerável faixa católica e Bruegel debruçou-se sobre a produção de imagens da vida rural – conforme os painéis *Doze meses do ano*, 1565 – que reflectiam a vida contemporânea. É ainda de relevar o importante contributo da escola do Danúbio e dos artistas de Haarlem para a gravura de temática naturalista, técnica em que se destacaram Rembrandt, Rubens e van Dyck, bem como Nicolas Poussin (1594-1665), em França, que muito contribuiu para os géneros histórico e mitológico elevando a paisagem<sup>645</sup>. Nas suas representações de mitos clássicos, Poussin aporta uma sensualidade latente e subtil nas vestes sedosas e coloridas que deixam adivinhar o contorno sensual do corpo que se inscreve na paisagem lírica e idílica.

Em Inglaterra – cujas academias ganharam uma legitimidade escorada –, ainda que encontremos a pose reclinada em telas mitológicas como *Ninfas adormecidas junto à fonte*, c. 1650, de Sir Peter Lely (1618-1680) [*imagem 58*], o retrato é o género mais apreciado – produção que multiplicaria no século seguinte, convivendo com o burlesco com William Hogarth (1679-1764). Entre outros nomes à época destacam-se Artemisia Gentilechi (1593-c.1652) com suas personagens bíblicas, mitológicas e históricas; Georges de La Tour (1593-1652), cujas obras mais tardias pendem para a abstracção. Portugal mantém o cariz religioso, distinguindo-se artistas como Gregório Lopes (c.1490-1550), Diogo de Contreiras (activo entre 1521-1562), Garcia Fernandes (c.1514 - c.1565) ou António Campelo (?-?), que *italianizaram* a produção nacional, inovaram no traço e colorido, mas nos quais não encontrámos a pose reclinada<sup>646</sup>. Espanha veicula, igualmente, a temática religiosa, bem como aprecia a natureza-morta de Zurbarán (1598-1664).

---

<sup>645</sup> Poussin influenciou Jacques-Louis David, conforme *Madame Récamier*, 1800, *imagem 118*, in capítulo **D. II. 1. estesia do festim – reclinção no entrosamento cultural e na convivência**.

A par das imagens sedutoras do Maneirismo alegórico e histórico, surgem em França – que nos finais de Seiscentos destrona os centros artísticos italianos – narrativas de camponeses em ambiente doméstico cujos rostos encaram o espectador com a sua psicologia singular.

<sup>646</sup> Para estes autores atendemos sobretudo a Cyrillo Volkmar Machado, pintor ao Serviço de S. Magestade O Senhor D. João VI, *Collecção de Memorias, relativas às vidas dos pintores e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e*

No que refere a pose reclinada, apurámos que *Vénus* continua temática por excelência, embora se apresente quase sempre acompanhada de *Cupido* [imagens 59-63], *putti* [imagens 64 e 65] ou com outras figuras – *Marte*, *Adónis*, *Vulcano* – [imagens 66-69]. De igual modo, surgem outras entidades mitológicas como *Danae* [imagens 70<sup>647</sup> e 73-77], em narrativas cujos corpos vão do alongamento maneirista à volumetria barroca. A figura feminina ocorre em espaços fechados nos quais se acentua o decorativo rebuscado, cenário que contribui para a teatralidade da pose adjuvada ainda pela cortina que separa espaços dentro do espaço. Pontualmente, deparámo-nos com *Vénus* na natureza, em espaço exterior – fundo menos frequente que nos séculos XV e XVI –, predominando a natureza em horizonte que se vislumbra de janela debruçada sobre o exterior. Verificámos que os corpos vão ausentando a singeleza da nudez, que antes se apresentava no seu estiramento, em abono de poses mais revoltas e elaboradas – conforme Rembrandt, Jacob van Loo e *Mulher nua* de Rubens, esta última provavelmente estudo para *ninfa* [imagem 78]<sup>648</sup>. Coligimos também que, na maioria das imagens, o modelo não afronta o espectador/público com o seu olhar enigmático ou *em convite*<sup>649</sup> e consideramos que este desencontro de olhares – que é também uma descoincidência entre os olhares do modelo e do artista – contribui, porém, para realçar a figura no seu desempenho narrativo, desimportada do confronto *eu/outro*.

\*

Veneza conhece novo esplendor no século XVII tardio e início de Setecentos muito em virtude dos estrangeiros que aí acorriam, pois que era um dos pontos da *grand tour* que estes artistas efectuavam de modo a contactar com os mestres e escolas italianas. Sucedia também que a influência do colorido e luminosidade venezianos – que viriam a ser muito apreciados por Canaletto [Antonio Canale] (1697-1768), bem como os jogos de *chiaroscuro*, influenciariam o Impressionismo francês – se repercutiam na Europa com os artistas que partiam como sucedeu com Antonio Bellucci (1654-1726) e Sebastiano Ricci (1659-1734), que de Veneza rumam a Londres, e mais tarde Giovanni Domenico Tiepolo (1727-1804)

---

*dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*, Lisboa, Imp. De Victorino Rodrigues da Silva, 1823 [foi consultada edição digitalizada de Indiana University Library, in books.google.pt].

<sup>647</sup> À imagem de *Danae*, de Artemisia Gentileschi [imagem 70] vejam-se também da artista duas telas de *Cleópatra*, c. 1621 [imagens 71 e 72], a primeira em tudo análoga na pose – excepto na serva ausente –, a segunda em decúbito lateral esquerdo de novo com a serva presente. As três figuras apresentam-se adormecidas.

<sup>648</sup> Desenho a giz branco e vermelho da colecção Courtland Gallery, *Mulher nua*, desenho sem data de Rubens fo exposto na Gilber and Ildiko Butler Gallery, London, 15 January-29 March 2015.

<sup>649</sup> No que reporta a simbologia de *Vénus*, no olhar que enfrenta, encontrámos apenas, de Peter Lely, *Nell Gwyn como Vénus com Cupido*, 1668 [imagem 79].

que trabalhou nas casas nobres de Espanha e Alemanha. Belluci e Ricci passaram do *fresco* à pintura de cavalete, assim como Tiepolo *filho*, mestre do retábulo e do *fresco*, bem como seu pai, Giambattista Tiepolo (1696-1770), praticaram também a pintura de cavalete reproduzindo *cenar de género* e narrativas mitológicas [imagens 80 e 81]. Outros artistas de nomeada à época são o bolonhês Marcantonio Franceschini (1648-1729) e o romano Giuseppe Bartolomeo Chiari (1654-1727).

O século XVIII barroco apresenta um maior elogio feminino, trazendo à reclinção adornos exacerbados que realçam o ornamento e a teatralidade da pose e espaço cenográfico. Maior atenção ao pormenor, ornamentação mais rebuscada, linhas graciosas e cores mais efusivas animam estas composições, em que o luxo é uma ficção que desperta um imaginário tanto mais libidinoso e libertino quanto mais rebuscado. Foi grande a controvérsia que o Barroco despertou pelo distanciamento da simetria, um desenho mais fluido e o empenho simultâneo na cor de modo a criar o *belo*. A riqueza predomina nos tecidos que revestem o mobiliário e paredes, como no traje quando a modelo se encontra vestida – sedas, veludos, bordados a ouro e aplicações em rendas envolvem rostos maquilhados e cabeleiras empoeiradas.

Jean-Antoine Watteau (1684-1721) retrata o elegante festivo que reflecte as *fêtes galantes*, cenas idílicas e felizes que repercutem os mitos de amor [imagem 82]<sup>650</sup>. Watteau influenciou as pastorais e cenas mitológicas de François Boucher (1703-1770) – que evolui para poses sensuais de interior prazenteiras de temática mais erótica – e Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) – mestre da cor, cenas e temáticas alegres – que enalteceram o Barroco final e Rococó<sup>651</sup>. O século XVIII francês conheceu uma diversidade de temas sobretudo em resultado dos *salons* de exposição que atraíam também público variado. Os modelos insinuantes de Boucher, um hino à vida, em que o desejo voluptuoso dos corpos vagueia nos cetins, sedas e veludos, foram representações todavia muito criticadas, por exemplo por Diderot que as considerou licenciosas e longe do teor moralista e intelectual<sup>652</sup>.

---

<sup>650</sup> *Os Campos Elísios*, 1719, de Watteau, onde o corpo reclinado desnudo se inscreve e, simultaneamente à parte, se demarca dum colectivo elegantemente vestido, inspira-se na pintura veneziana seiscentista – conforme Rubens, *O encontro de Peleas e Tétis*, 1585-1600 [imagem 83]. Veja-se ainda tela mais tardia de Cornelis van Haarlem, *O casamento de Tetis e Peléas*, 1861 [imagem 84].

<sup>651</sup> Vejam-se afinidades entre *Nascimento de Vénus*, c. 1740, de François Boucher, e *Nascimento de Vénus*, 1753, de Jean-Honoré Fragonard [imagens 85 e 86].

<sup>652</sup> Boucher, que operava sob o mecenato de Madame de Pompadour, debruçou-se também sobre o retrato, tendo efectuado trabalhos notáveis da sua mulher, da sua mecenas e outras senhoras da sociedade [imagens 87-89]. Conforme sucedera com imagens de trabalhadores campestres no século anterior, Setecentos dá também



A corrente discordante dos excessos Barroco e Rococó viria a dar lugar ao Neoclassicismo, avesso aos descomedimentos de sensualidade e destempero, respeitando a antiga ética. É a retoma dos grandes temas históricos e mitológicos segundo o rigor clássico e sob influência do Iluminismo, com Jacques-Louis David (1748-1825), François Gérard (1770-1837) e Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), aprendizes de David, o expoente neoclássico que introduz a reforma esperada destronando o preciosismo Rococó<sup>653</sup>. A introspecção promovida pelo Neoclassicismo, face à agitação que surge com a ascensão de Napoleão ao poder e a atrocidade das suas campanhas, desencadeia um pessimismo que conheceu como resposta o Romantismo já vagamente enunciado em Gérard.

Apurámos que o classicismo despojado de Franceschini [*imagens 90 e 91*] privilegia a figura reclinada na natureza, tratando o nu mitológico segundo os cânones morais. Chiari [*imagem 92*], Belluci e Ricci [*imagens 93-96*]<sup>654</sup> inscrevem também o corpo na natureza. Corpo nu, sexo coberto por panejamento que envolve a coxa, pose mais lasciva e teatral em Belluci e Ricci, bem como ambiências mais elaboradas, enunciam o Barroco. Avaliámos que o termo *barroco* é difícil de definir porquanto abarca vastos domínios e obras<sup>655</sup>. Vontade de sedução e de impressionar, teatralidade, ornamento, *trompe-l'oeil*, levando o espectador a um universo irreal, a pintura cruza com a escultura e as fachadas ganham movimento musical. É o tempo da ilusão, decorações grandiosas de cena teatral, o fausto no trono, baldaquino, colunas, cortinas, todo o cenário é teatralidade. Cotámos que nos seus excessos, o Barroco traz também as ardentes devoções, conforme esculturas de Gian Lorenzo Bernini, *O Êxtase de Santa Teresa*, 1647-52 [*imagem 98*], in Igreja de Santa Maria Della Vittoria, Roma, e *Beata Ludovica Albertoni*, 1670 [*imagem 99*], in Igreja San Francisco a Ripa, Roma, ambas as figuras exacerbadas nas suas pulsões<sup>656</sup>.

Verificámos que as flores, pérolas, adornos e espelhos que animaram as composições do século XVI, derivaram neste período numa apetência por adereços mais rebuscados e querubins que povoam as narrativas de *Vénus*, *Danae* e outras entidades. E confrontámos

---

luz a cenas domésticas com Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) e naturezas-mortas com Jean-Baptiste Chardin (1699-1779).

<sup>653</sup> Aliando as inovações artísticas à política revolucionária, ao ser implicado no regicídio de Luís XVI, David foi posteriormente exilado.

<sup>654</sup> Veja-se também de Giovanni Lanfranco, *Vénus adormecida na paisagem com dois putti*, 1999, segundo Sebastiano Ricci [*imagem 97*].

<sup>655</sup> O Barroco, seja ele artístico, literário ou religioso, é tão rico, tão abundante, que foge a qualquer definição, cf. François Bluche, “L’amour baroque”, in *Le Figaro*, 24 juillet 1996 [tradução livre nossa].

<sup>656</sup> Para mais, veja-se capítulo **D. IV. 1. êxtase, pulsões e compulsões na representação imagética**.



que com Boucher se acentuou de forma explícita a quebra dos cânones do nu feminino, quer nos estudos de figura e cenas de mulher seminua ou nua reclinada [imagens 100 e 101]<sup>657</sup>, como em telas celebrando o nascimento de *Vénus* [imagens 103-105] ou personagens femininas contemporâneas em representações à imagem do amor [imagens 106 e 107] – numa variante da reclinação em decúbito –, bem como a figura da *odalisca* [imagem 108] em afinidade com estas últimas mas cujo olhar interpela o espectador.

Fundado nos ideais iluministas e ressurgir do interesse pela cultura da Antiguidade clássica, aquilatámos que o Neoclassicismo, movimento nascido na Europa em meados de Setecentos, repercutiu eco na arte ocidental até meados do século XIX. Os equilíbrio, moderação e simplicidade que caracterizam *Nascimento de Vénus* de Henry Selous (1803-1890) [imagem 109] e de Alexandre Cabanel (1823-1889) [imagens 110 e 111]<sup>658</sup> encontramos em Louis Urlass (1809-?), como em Marie-Françoise-Constance Mayer-Lamartinière (1775-1821) ou no americano John Vanderlyn (1765-1852) – que estudou e operou em Paris, Londres e Roma – [imagens 113-115]<sup>659</sup>, numa datação que se constata ausente de limites precisos. Aferimos que, no Neoclassicismo, as obras arquitectónicas são monumentais e grandiosas, em que a organização do espaço privilegia a geometria, com detalhes gregos ou romanos e contrastes de texturas nas decorações, cenografia que se reflecte nas telas produzidas. O corpo reclinado, despojando-se do ornamento excessivo e do *drama*, conhece um apreço pelo sexo mais velado, surgindo raramente desnudo, com panejamento ou véu cobrindo o sexo, e inscrevendo-se sobretudo na natureza. Compenetrado na narrativa, o olhar não afronta o artista/espectador, imanando a sensualidade das formas voluptuosas dos corpos.

Constatámos que o século XVIII português se mantém apegado ao género histórico indiciando o conservadorismo dos autores, enquanto no estrangeiro – particularmente os artistas flamengos e franceses – se pratica a imitação da natureza, temática reprovada em Portugal e com a qual, a bem dizer, os artistas locais não estavam familiarizados ainda que a

---

<sup>657</sup> Veja-se também de Louis Marin Bonnet, gravura segundo *O repouso de Vénus*, 1774, de François Boucher [imagem 102], imagem in Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart* [História da Moral ilustrada da Idade Média ao Presente], Vol I, München, Langen, 1909.

<sup>658</sup> Releve-se, porém, como *Ofélia*, 1883, de Cabanel [imagem 112], exhibe a mudança que se opera nos últimos anos de vida do artista.

<sup>659</sup> Atente-se também em *Ariadne* segundo John Vanderly, c. 1831-35, de Asher Brown Durand (1796-1886) [imagem 116]. Membro da *Hudson River School*, Durand defendia o desenho realista feito directamente a partir da natureza, manifestação divina, regra subscrita pelos demais componentes da Escola do Rio Hudson.

nobreza e o clero adquirissem há muito telas flamengas e holandesas renascentistas – deparámo-nos com representações aristocráticas na natureza, e frequentemente idílicas cenas de ruínas, em Cavaleiro de Faria (1750-1800). Este esboço de apreço naturalista muito advém, cremos, das temporadas que a corte e nobreza passavam nos arredores da cidade fruindo da ambiência campestre, mas não podemos considerar a existência de um género paisagístico em Portugal, encontrando-se a natureza sobretudo como fundo. Avaliamos que, no território nacional da arte, a natureza e a ruína não atingem uma concepção metafísica de contemplação ou questionamento do *eu* em confronto com o mundo, mas sim uma associação ao Mundo Antigo sem que se trate porém de um ideal de *belo* aristotélico. Os artistas portugueses realizaram pequenos trabalhos que se enquadram no pitoresco – *bambochata* – com cenas rurais e urbanas, mas de costume popular, que tudo indica terem sido de mais estima<sup>660</sup>.

\*

Desde meados do século XIX, as artes visuais ocorrem de forma diversificada e num ritmo inesperado, compreendendo a transição do Neoclassicismo para o Romantismo, o Classicismo Académico, Realismo, Impressionismo, Orientalismo e outros exotismos<sup>661</sup>. Verificámos, assim, que as primeiras obras de Francisco Goya (1746-1828) se inscrevem num subtil Rococó<sup>662</sup>, vindo o artista a desabrochar incisivamente numa crítica reformista ao clero, evidenciando também um romantismo perturbador nas telas que retratam a insanidade, violência e catástrofe, ou o flanco humano negro. Esta temática cavernosa ocorre também em Johann Heinrich Füssli [Henry Fuseli] (1741-1825), suíço radicado em Londres, mestre de importância maior na pintura histórica. Em Inglaterra, destaca-se à

---

<sup>660</sup> Neste período, chegara a Portugal Pierre-Antoine Quillard (1700-1733) – discípulo de Watteau, que viveu e faleceu em Lisboa – para trabalhar na flora portuguesa, vindo a pintar interiores da corte, nomeadamente os tectos da câmara da rainha Maria Ana de Áustria casada com D. João V, por encomenda deste e em temática botânica, operando também como retratista aristocrático. Outros artistas que trabalharam posteriormente em Portugal foram Jean Pillement (1728-1808), Alexandre-Jean Noël (1752-1834) e Nicolas Delerive (1755-1818), cujas obras paisagísticas fizeram, sim, sobressair figuras e costumes rurais e pesqueiros, dando particular relevo às profissões populares associadas, ou seja pinturas *de género* em que não nos deparámos com a pose reclinada.

<sup>661</sup> Para os Pré-Rafaelistas ingleses, inseridos no revivalismo romântico, e que procuraram dar à arte a *pureza* anterior ao academismo, são de referir William Holman Hunt (1827-1910), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) e John Everett Millais (1829-1896), que alteraram a técnica e produziram pintura ao ar livre num espírito assente no Gótico final e Renascimento anterior a Raffaello. Para mais sobre pré-Rafaelistas, veja-se capítulo **C. I. 1. corpo – o todo território e o fragmento**, nota 43.

<sup>662</sup> Veja-se retrato de *Joaquina Tellez Giron y Alfonso Pimental*, 10<sup>a</sup> Marquesa de Santa Cruz, 1805 [imagem 117], cuja figura, ao mesmo tempo virtuosa e voluptuosa, ocorre determinada à imagem de uma musa contemporânea – eventualmente *Terpsícore* pois acompanhada de lira com ramos de viola. Estendida em leito de tons vermelhos, que mais acentuam o branco do seu vestido, o toucado de frutos, roupa e atitude remetem todavia para o retrato aristocrático neoclássico.

época ainda William Blake (1757-1827) que traz à arte um singular visionário simbólico, no culto do fantástico<sup>663</sup>. A pintura histórica manteve-se, porém, ainda por largo tempo como género maior, produzida para patronos ricos e instâncias governamentais – dado o elevado preço e a demora da sua realização –, mas conviveu com o género paisagístico, oscilando entre a serenidade das paisagens repousantes de John Constable (1776-1837), o experimentalismo atmosférico de William Turner (1775-1851) – posteriormente estudado pelos Impressionistas –, a vertente que despontou na Alemanha com Caspar David Friedrich (1774-1840)<sup>664</sup>, e a Escola de Barbizon, activa entre 1830-1870, de influência romântica, privilegiando um naturalismo lírico de forte influência inglesa – o contacto com a natureza, o cavalete portátil e a captação do *momento* fazem desta a semente de onde germinaria o Impressionismo.

O Romantismo, de fervor sentimental e impressionável, que alia a linha ao desenho académico, inovando na cor, espelha o individualismo e a introspecção. Apresentando-se como uma atitude mais do que um movimento, o artista volta-se para si mesmo e os seus estados emocionais, sofrimento e fatalidade. A estética passa a ser substituída pela *poética* que apela às emoções e sentimentos do espectador, conforme Théodore Géricault (1791-1824) [*imagem 124*]<sup>665</sup>. Porém, nem todos se inscreveram nesta crise existencial, artistas como François Gérard (1770-1837)<sup>666</sup> e Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) debruçaram-se sobre a figura humana e como esta se sobrepõe à paisagem. Ingres relevava já este apreço na figuração da odalisca reclinada [*imagens 125 e 126*] – telas que contrastam com *Vénus Anadyomene*, 1848, de inspiração clássica [*imagem 127*] – e *Banho turco*, 1863 [*imagem 128*]<sup>667</sup>.

<sup>663</sup> Consideramos que Max Ernst – veja-se, em particular, Ilustração para *A week of kindness*, 1934 [*imagem 118*] – perfilha o sombrio onírico de Goya, Füssli e Blake [*imagens 119-123*]. Veja-se catálogo de exposição *L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst* [5 mars-23 juin 2013] – Côme Fabre & Felix Krämer, *L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst*, Paris, Musée d'Orsay/Hatje Cantz, 2013.

Ainda que os corpos de Füssli e Ernest não sendo frios não são também lânguidos, as suas figuras denotam movimento, dotadas de determinação e vida, ao passo que as personagens de Blake se apresentam intrigantemente contemplativas, como que advindo de um mundo paralelo ou cósmico, mas regidas por um objectivo que seguem com determinação. Quaisquer delas não se inscrevem porém no registo *pin-up*.

<sup>664</sup> Para Caspar David Friedrich (1774-1840) e introspecção metafísica vejam-se texto e *imagens 185 e 188* in capítulo **C. I. 1. corpo – o todo território e o fragmento**.

<sup>665</sup> Para mais sobre Géricault vejam-se texto e *imagens 13, 14, 28, 79 e 129*, in *capt. cit.*

<sup>666</sup> Veja-se *Juliette Récamier*, 1802, de François Gérard, *imagem 102*, in capítulo **D. II. 1. estesia do festim – reclinção no entrosamento cultural e na convivência**.

<sup>667</sup> O banho, corpo colectivo em convívio, foi temática apreciada desde o século XV, quer em decoração de interiores como em manuscrito [*imagens 129 e 130*], recorrente no banho das ninfas, como é exemplo a tela de Palma Il Vecchio, *Ninfas no banho*, 1519-20 [*imagem 131*]. Este convívio foi também reiterado no banho turco e em outros contextos à imagem do convívio feminino nos gineceus gregos, conforme Jean-Leon Gérôme

Muitos foram os artistas que representaram a figura da *odalisca* investindo na pose, no vestuário e na cenografia do espaço. Eugène Delacroix (1798-1863), Theodore Chasseriau (1819-1856), Félix Auguste Clément (1826-1888), Ferdinand Roybet (1840-1920), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Hippolyte Dominique Berteaux (1843-1926), ou os mais jovens como Adrien Henri Tanoux (1865-1923), Henri Matisse (1869-1954) e Jacqueline Marval (1866-1932) [*imagens 135-147*]<sup>668 669</sup>, dos românticos às novas gerações, uns e outros apreciaram esta temática, a que a fotografia não ficou indiferente recuperando o tema em cenografias associadas a personalidades carismáticas [*imagens 150 e 151*]. O Oriente, tido como miragem de prazeres proibidos, suscitara, no imaginário europeu, fascínio irresistível, tornando-se a *turcomania* muito apetecível. Todavia, outros reclinarem vogaram do Orientalismo russo à estampa japonesa e *espanholismos* – conforme *Jovem mulher em traje espanhol reclinada*, 1862-63, de Édouard Manet (1832-1883) [*imagem 152*] e como já havia produzido Goya em *Maja despida*, 1797-1800, e *Maja vestida*, 1800-1805 [*imagens 153 e 154*]<sup>670</sup>. O apreço ocidental não se ficaria pelo Orientalismo com o harém e banho, vindo o final do século a despertar um novo interesse pela reclinção na apetência primitivista moderna em manifestações artísticas africanas e aborígenes que respondiam ao ideal de arte pura, recuperação da reclinção primordial. Paul Gauguin (1848-1903), aquando da sua estadia na Polinésia, retratou o reclinar nativo, misto de superstições e de um nu natural sem conotações de veleidade, mulheres libertas no seu corpo e na sua sexualidade [*imagens 156-158*]<sup>671</sup>.

A partir da segunda metade de Oitocentos, os artistas atentos ao quotidiano que os rodeia, usando as novas técnicas enunciativas do Impressionismo, preocupam-se em deixar um

---

(1824-1904) [*imagem 132*]. Similar apreço pela temática e sua sensualidade ocorre ainda em Félix Vallotton, e Tamara de Lempicka. [*imagens 133 e 134*]. Para esta temática atendemos mormente a Jacques Bonnet, *Femmes au Bain – Du voyeurisme dans la peinture occidentale*, Paris, Hazan, 2006.

<sup>668</sup> Veja-se também *Odalisca*, c. 1900, do pintor brasileiro Óscar Pereira da Silva [*imagem 148*].

<sup>669</sup> Num misto de tradição e inovação, Jacqueline Marval apropria-se do tema tido como masculino, sinal da mudança que se produzia na sociedade e produções feminis. Marval começou a expor no *Salon des Indépendants* em 1901, onde apresentou dez pinturas, e tornou-se membro da *Société Nationale des Beaux-Arts*. Veja-se ainda fotografia de Lalla Essaydi. *As mulheres de Marrocos, a Grande Odalisca*, 2011 [*imagem 149*], cujo corpo político tem intenção de denúncia.

<sup>670</sup> Veja-se também de Pedro Rego, *Maja despida segundo Goya*, 2012 [*imagem 155*].

<sup>671</sup> Veja-se como Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), que muito retratou a nativa amazônica, procede à transposição de *Vénus* ressaltando a mulata em *Vénus*, 1938 [*imagem 159*], à qual atribui uma pele mais clara que as suas costumeiras figuras femininas que frequentemente retratou em grupo. Veja-se ainda tela de cariz oriental de Virgílio Maurício (1892-1937), *A hora da merenda*, 1914 [*imagem 160*], que revela a apetência orientalista em voga em Paris – apreendida pelo artista aquando da sua estadia –, em que os corpos alvos iluminados se reclinam e sentam sobre almofadas e tapetes carmin e negro, que os destacam, tendo como fundo um papel de parede também a jeito turco que igualmente remete para o harém.

testemunho do seu tempo, mas outros há que se remetem ao seu mundo singular – como Jean-Jacques Henner (1829-1905) e os seus corpos em *sfumato* e *chiaroscuro* entre a impressão e o onírico [imagens 161-164] – ou traduziram ainda uma visão inspirada nos antigos mestres e nus idílicos simbólicos inscritos na natureza bucólica – conforme Arnold Böcklin (1827-1901), Frederick Leighton (1830-1896), Edward Burne-Jones (1833-1898) e Gustave Moreau (1836-1898) [imagens 165-169]. Com Böcklin e Burne-Jones, uma afecção de melancolia retoma a mitologia, ambos seguiriam na senda do abstraccionismo despoletado por Wassily Kandinsky (1866-1880).

No século XIX a permeabilidade ao mundo burguês reflecte-se na retratística. A partir da década de sessenta, a pintura francesa debruça-se sobre o urbanismo e a alienação da vida da classe média na grande metrópole que era Paris<sup>672</sup>. Um colectivo de artistas, inspirados pela modernização introduzida por Manet, organiza exposições independentes do *Salon* segundo os seus propósitos – Camille Pissaro (1830-1903), Edgar Degas (1834-1917), Alfred Sisley (1839-1899), Paul Cézanne (1839-1906), Claude Monet (1840-1926), Berthe Morisot (1841-1895) e Pierre-Auguste Renoir (1841-1914), os impressionistas<sup>673</sup>, cujo movimento inicia com as cores puras e reflexos brilhantes e atmosféricos do instante frágil preso por Monet e Renoir a partir de 1869. Todos eles elogiavam a natureza – que confrontava a pintura *de género* baseada em cenas de interior do quotidiano doméstico e onde é rara a pose reclinada. À imagem dos realistas, os mentores do Impressionismo não praticaram o imaginário ou fantasia, procurando, sim, explorar técnicas de luz e espaço que apelavam a uma outra visão, servindo a natureza para transmitir as vivências sociais.

Na década de oitenta, Renoir rumo a Itália para estudar a Antiguidade, produzindo belos nus reclinados [imagens 170-174], permanece um *sonhador*. Degas, embora participando nas exposições do grupo impressionista, diverge destes pela sua lealdade ao desenho e psicologia dos rostos das suas personagens – uma procura de *verdade* para o que muito contribuiu a máquina fotográfica [imagem 175]. Cézanne, caso à parte, produz composições criativas e harmoniosas que se afastam da perspectiva tradicional impressionista visando

---

<sup>672</sup> Para esta experiência do moderno, no que refere o corpo fractal / fragmento-metáfora, vejam-se Degas, Caillebotte, Monet, Manet, Cassatt, Morisot, Degas, Renoir e outros, bem como Gustave Caillebotte (1848-1893), a sua visão de vida urbana e composições de linhas definidas, in capítulo **C. I. 1. corpo – o todo território e o fragmento**.

<sup>673</sup> Veja-se Stéphane Mallarmé, “Les impressionnistes et Édouard Manet”, in *Écrits sur l’art*, Paris, Garnier-Flammarion, 1998, acerca dos *impressionistas*, ou *intransigeants*, in *capit. cit.*, nota 25.

uma concepção visual inovadora [imagens 176-179]<sup>674</sup> – em Cézanne a pintura tende para ausência de espaço e volume. Colorido copioso, convívios inesperados e alegorias renovadas surgem em narrativas grupais. Réplica do *Picnic* de Manet, 1863 [imagem 180]<sup>675</sup>, *Alegria de viver*, 1903, de Matisse [imagem 183] marca o princípio do Fauvismo. Georges-Pierre Seurat (1858-1891) aporta um novo sopro com o *pontilhismo*, pincelada que se reduz à expressão mínima – conforme *Uma tarde de domingo na Ilha Grande Jatte*, 1886 [imagem 184]<sup>676</sup> – numa linguagem singular e colorido delicado que envolvem as personagens numa plácida bruma, uma capacidade sensorial da cor que influenciou outros como Pissaro e Paul Signac (1863-1935)<sup>677</sup>.

No final do século, o anti-academismo assoma com Paul Gauguin (1848-1903), Vincent van Gogh (1853-1890), James Ensor (1860-1949), Gustav Klimt (1862-1918) e Edvard Munch (1863-1944)<sup>678</sup>. Gauguin e Van Gogh, que se haviam iniciado na corrente impressionista, breve mudaram o seu rumo, rompendo com o urbano mundano que atraía os seus contemporâneos<sup>679</sup>. Gauguin adapta a luminosidade ao ar livre impressionista a uma paleta de cores estridentes e formas simplificadas, e, com a sua vivência no Taiti, importa o contexto indígena, conforme anteriormente referido [imagens 156-158]. Como Renoir, Gauguin também foi um sonhador, mas os seus quadros são muito pensados em termos ópticos – Gauguin verticaliza o chão, confundindo-nos o ponto de vista. Van Gogh desloca-se para o Sul de França e, sob a luz setentrional, divaga em cores intensas e contrastantes em pinceladas que transmitem o movimento da natureza e do cosmos, inscrevendo figuras que têm uma *vontade de verdade* [imagens 190-193]. Do mesmo modo que Van Gogh abriu portas do Impressionismo ao Expressionismo, também James Ensor abriu caminho do Simbolismo ao Expressionismo – os trabalhos de James Ensor, vejam-se as

---

<sup>674</sup> Para Paul Cézanne, veja-se de novo *Betsabé*, 1875-77 [imagem 15].

<sup>675</sup> A tela *Picnic na relva*, originalmente intitulada *O banho* e apresentada no *Salon des Refusés*, em 1863, foi censurada pelo teor sexual associado ao mundano. Exibe uma mulher nua sentada, enquanto os homens vestidos apreciam a sua companhia, e uma outra banhando-se. Vejam-se, em afinidade, *Concerto campestre*, c. 1510, de Giorgione, e também *Almoço na relva*, 1964, de Alain Jacquet (1939-2008) [imagens 181 e 182].

<sup>676</sup> Veja-se, à imagem desta, *Alta sociedade de cartola*, 1908, de Kazimir Malevich [imagem 185].

<sup>677</sup> Veja-se Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au Neo-impressionnisme*, Paris, H. Floury, 1921 [foi consultada a edição online Robarts – University of Toronto, in archive.org].

<sup>678</sup> Atente-se, em paralelo, com a concepção de um estiramento em que a figura se alonga, conforme *Um estudo das curvas*, 1890, do impressionista americano William Merritt Chase (1849-1916), e *A noite*, 1889-1890, do expressionista Ferdinand Hodler (1853-1918) [imagens 186 e 187], e, particularmente, *Azúleas brancas*, 1910, da simbolista Romaine Brooks (1874-1970), em que as curvas se diluem apresentando formas mais escorregadas, embora não as do alongamento maneirista, mas essas evocando [imagem 188].

<sup>679</sup> Veja-se também de George Hendrik Breitner (1857-1923), que evolui do Impressionismo, *Nu reclinado*, 1887 [imagem 189].



suas máscaras, têm um grande vigor que advém do excepcional cromatismo. Por sua vez, Munch aportou personagens intrigantes, reflexo dos conflitos interiores e questionamentos do sujeito [*imagens 194-199*], e Klimt explorou o onírico e a figura de linhas ondulantes [*imagem 200*] que influenciaria Egon Schiele, artista que adiante abordaremos.

As reformas decorrentes da Revolução Industrial – iniciada em Inglaterra em Setecentos – alastraram a todo o mundo com repercussões na agricultura, tecnologia, demografia, economia e estrutura social a partir de meados de Oitocentos, tendo um novo público na classe média emergente. Com a migração do campo à cidade, altera-se também o sector cultural potencializado pelos progressos e estabilidade económicos, o que se reflecte na pintura pela preferência por *cenários de género* que relatam o quotidiano em desprezo da pintura histórica. Os artistas conhecem uma liberdade emancipada dos preceitos académicos e dos mecenas que se *conformizavam* com os cânones, o que torna os mestres fruidores das temáticas que elegem, pelo que as revoluções despoletadas em meados de Oitocentos contribuem para discordâncias nas representações do corpo. Os finais do século, com a invasão do Egipto por Napoleão, 1798, haviam levado arqueólogos ao Antigo e Novo Mundos. As primeiras décadas do século XIX, dadas as novas invenções que trariam grande evolução nos transportes – com o barco e a máquina a vapor – mais predispueram os curiosos à viagem. A fotografia, divulgada em 1839, impulsionou também o registo dos lugares a [re]descobrir. No macro universo de imagens que oferece o mundo Ocidental e Oriental, ocorrem micro narrativas, algumas inicialmente bem territorializadas e que vêm a globalizar-se, como é o caso do Orientalismo que tanto, e tão bem, serve a pose reclinada.

A figura estereotipada da *odalisca* apresentou-se-nos temática muito permissiva na pose como na exploração de adereços do corpo, do espaço e da expressividade da cor. Consideramos que uma apetência pelo Orientalismo, que viria a resultar no apreço por esta figura, podia já inferir-se nos corpos de van Ravesteijn [*imagens 201 e 202*]. O discurso inscrito nas imagens de cariz orientalista reflecte as relações entre Oriente e Ocidente e como este corpo em pose foi interpretado numa transposição imaginária intercultural decorrente da influência do exotismo e da sua moralidade própria. Os adereços rebuscados exsudam uma sensualidade teatral, ambiência que imbuíu os corpos de sedução afigurando exalar exóticas fusões de almíscar, âmbar e citrinos. Os artistas dividem-se, porém, entre as representações canónicas idealizadas e as realistas, mais objectivas e reflexo do contexto

contemporâneo, que se opõem aos corpos imaginados de Ingres, cujos nus de peles sensuais são *lisos*. Aquilatámos, perante a falta de contorno impressionista – Seurat, por exemplo, tenta *corrigir* os seus corpos com um contorno muito nítido, tornando-os como que figuras de porcelana cuja cor não sabemos se lhes pertence ou advém da atmosfera –, que a linha de contorno de Ingres, muito peculiar no que respeita a figura humana, determina todo o século XIX, nos que o seguiram, ou não.<sup>680</sup>

Avaliámos que William Etty (1787-1849), porventura o maior artista britânico de Oitocentos na pintura do nu, e também um dos mais controversos, elegeu a pose reclinada em vasto número de trabalhos produzidos. As suas personagens ora se inscrevem em espaço interior, com paisagem em fundo servindo a *cortina* de quebra de planos, ou na natureza bucólica sobre panos ou pele de animal. As poses oscilam entre o frontal e de costas, em que a modelo, absorta nos seus pensamentos, se escusa de fitar o espectador [imagens 203-207], escusa que confrontámos com as personagens de Gauguin, aferindo que a mulher indígena dirige o seu olhar naturalmente sensual ao observador, sem lascívia cultural mas na espontaneidade da sua sexualidade assumida – porém, observando *Manao Tupapau, espírito da morte*, 1892, pensamos que a componente sexual é sempre tratada com *tabus*, ainda que outros –, olhar que difere do *convite* expresso na modelo em *La Marietta*, 1843, de Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) [imagem 208]<sup>681</sup>, um dos inovadores oitocentistas entre o Romantismo e o Realismo.

---

<sup>680</sup> É de referir a inovação que Ingres apresenta em *A Grande Odalisca* [imagem 125]. Encomenda de Carolina de Nápoles, irmã de Napoleão Bonaparte, para decorar o seu palácio napolitano, a tela foi apresentada no *Salon* de 1819, onde provocou grande celeuma. De costas, em oposição aos clássicos; cabeça voltada para o espectador, em jeito de quem responde a chamamento, mas simultaneamente exibindo olhar determinado; anatomicamente *errada* – segundo Carlos González Navarro, comissário da exposição de Ingres, a decorrer em Madrid [Ingres, Madrid, Museo del Prado, 24 noviembre 2015-27 marzo 2016], o artista acrescentou três vértebras ao corpo da odalisca. Carlos González Navarro acrescenta, *Es un desnudo singular. Porque frente a la representación platónica del desnudo, Ingres opta por la representación carnal. La diferencia de este desnudo frente a otros consiste en que esta odalisca es una perfecta representación de la sensualidad y el placer. Frente a los desnudos racionales, este es puramente pasional*. in Ángeles García, “Los mejores desnudos femeninos de la historia del arte – Ingres conquista el Prado”, in *El País*, 1 diciembre 2015. Conforme Navarro, *O facto de Ingres ter criado uma linguagem formal – que prevê a distorção antropomórfica em prol de uma sensualidade subjectiva – e um cânone próprios, acrescidos da musicalidade magnética das suas linhas curvas, tornou-o muito atraente aos olhos dos artistas modernos, que reconheceram o poder da sua independência*, deste modo atestando o seu anti-academismo. Linhas, curvas, volumes caracterizam as figuras carnavais de Ingres. Numa clara referência a *O banho turco*, e a pulsão erótica e prazerosa que Ingres constrói com as linhas, diz Vincent Pomarède [historiador de arte que dirigiu o departamento de pintura do Musée du Louvre], *Esta convivência entre o hiper-realismo e as linhas de grande musicalidade das figuras, ingrediente da abstracção para que ele caminha cada vez mais à medida que envelhece, distingue-o dos outros*. in Lucinda Candelas, “Ingres, Pintor magnético”, *Ípsilon*, 4 Dezembro 2015, p. 26.

<sup>681</sup> Atente-se porém na diferença entre *La Marietta* e *Ninfa no campo*, 1859 [imagem 209].



Essencialmente idealistas, os artistas deste período, difícil de rotular e restringir a um só gênero, têm em comum a busca da inovação, destacando-se sobremaneira Gustave Courbet (1819-1877). Courbet encontra no liberalismo da II República francesa terreno permeável ao Realismo na denúncia das condições humanas dos trabalhadores rurais e pirâmide social<sup>682</sup>, bem como ao desafio do corpo exposto, pretendendo que os seus corpos naturalistas e realistas, tidos como figuras vulgares que, pela naturalidade inesperada, perturbaram o público e muitos artistas contemporâneos, representassem o corpo real material, explorando o que queria compreender para mostrar, a feminilidade, o mito sexual, desvendar o enigma feminino – conforme *A origem do mundo*<sup>683</sup> ou *Mulher com papagaio*, 1866 [imagem 210]<sup>684</sup>. Constatámos também, neste século profícuo de tendências, e em obras de transição, quanto são importantes os artistas que outros escolhem como mestres – Gauguin, Seurat, Van Gogh apreciavam Courbet e essa reverência reflecte-se nas suas obras.

No caso brasileiro, deparámo-nos com estudos do corpo reclinado em Almeida Júnior (1850-1899) – *Nu deitado*, desenho a lápis sem data [imagem 212] – e óleo de Rodolfo Amoedo (1857-1941), intitulado *Estudo de mulher*, 1884 [imagem 213]. Verificámos que Óscar Pereira da Silva (1867-1939) estudou e trabalhou em Paris, cuja formação académica o fez cultivar temas históricos e religiosos tradicionais, então anacrónicos na cidade-luz. As suas figuras bíblicas – *Sansão e Dalila*, 1893, ou *Salomé*, 1913 – mostram como se manteve ligado a um gênero em decadência, em detrimento do Impressionismo e Realismo em voga, encontrámos porém trabalhos já de Novecentos em que retrata a escrava romana em *Odalisca*, c. 1900, e óleo *Mulher nua reclinada*, 1919 [imagens 148 e 214]. Entre o Simbolismo, a *Art Nouveau* e o Impressionismo, Virgílio Maurício (1892-1937), pintor de *gênero* e de paisagem, viria também a dar destaque ao nu feminino, que expôs em França aquando da sua estadia, conforme *Depois do sonho*, 1912 [imagem 215]. Horácio Pinto da Hora (1853-1890), que enveredou pela corrente romântica, produziu sobretudo nus diáfanos, como *Outono*, 1886 [imagem 216], mas não reclinados.

---

<sup>682</sup> Para esta mesma estética e linguagem visual, atente-se ainda, em França, a Jean-François Millet (1814-1875) – precursor do Realismo –, e a Adolf von Menzel (1815-1905) e Wilhelm Leibl (1844-1900), na Alemanha.

<sup>683</sup> Para a *A origem do mundo*, de Courbet, 1866, veja-se *imagem 31*, in *capt. cit.*  
Para a revolução desencadeada por Courbet, e considerações sobre Manet e o Impressionismo, veja-se *cap. cit.*, em particular *notas 25 e 26*.

<sup>684</sup> Mais contido, veja-se de Courbet, *Nu reclinado no oceano*, 1868 [imagem 211].

No século XIX português é quase nula a representação de nu reclinado, a arte pátria aponta para o quase desconhecimento do que acontecia na Europa e dos trânsitos artísticos. De igual modo, os artistas nacionais não eram conhecidos além fronteira, justificando a discrepância temporal entre o Naturalismo e Realismo europeus e nacionais. Apenas raras exceções – artistas que se deslocavam a França para estudar – se entrosaram nas correntes em curso, como é o caso de António da Silva Porto (1850-1893), que não integrando o registo impressionista dele colheu o aprendizado da pintura ao ar livre e jogos de sombra e luz. Não sendo um vanguardista, pois a política nacional não permitia irreverências nem existia público para a contestação que assistia Paris, num país adormecido pelo regime, poderíamos considerar que as telas de Silva Porto serviam esse projecto político, porém, mais do que um propagandista, os trabalhos que observámos indicam de uma acomodação confortável, sendo os seus trabalhos uma projecção do Naturalismo da *École de Barbizon* aclamando a realidade rural portuguesa e o respeito pelo labor humano. Apurámos que Cabanel foi um dos mestres dos portugueses Silva Porto e João Marques de Oliveira (1853-1927)<sup>685</sup> – contemporâneos naturalistas que coincidiram em Paris – e dos brasileiros José Ferraz de Almeida Júnior, Horácio Pinto da Hora e Rodolfo Amoedo, artistas do Academicismo.

Embora a rareza compreensível do nu, dada a temática naturalista paisagística, Silva Porto realizou todavia pontuais estudos do corpo, entre os quais se conhece um nu feminino, datado de 1877, corpo cor de *carnação* em cenografia de influência japonista, que revela a intenção do estudo de figura [*imagem 217*]. De igual modo, deparámos com nu reclinado em José Malhoa (1855-1933) – *Ilha dos Amores*, c. 1907 [*imagem 218*], ilustrando um canto de *Os Lusíadas*. Conforme Margarida Acciaiuoli, *A tese de que os pintores com talento não se deveriam dispersar “nas esterilidades da paisagem” e que antes se deveriam concentrar na ciência da figura, tinha-se tornado uma constante em Eça de Queirós, que não desdenhava a paisagem [...] embora considerasse que ela era inferior ao estudo da figura humana e da sua acção.*<sup>686</sup> Malhoa surge assim a quebrar os cânones paisagísticos, inscrevendo o corpo numa *elucidação do modo como o amor era encarado*

---

<sup>685</sup> De João Marques de Oliveira apenas achámos estudos de nu masculino, conforme imagens in Repositório Temático da Universidade do Porto, BDart – Biblioteca Digital de Arte [FBAUP], [repositorio-tematico.up.pt](http://repositorio-tematico.up.pt).

<sup>686</sup> *O que nos falta é um pintor de costumes e um interpretador da realidade humana*, Eça de Queirós, in José de Queirós, *As Farpas*, Coordenação de Maria Filomena Mónica, Lisboa, Principia, 2004, pp. 446-452, *cit.* por Margarida Acciaiuoli, “A Pintura de Costumes e a Representação do Amor”, in AA VV, *Arte e Erotismo*, IHA – Estudos de Arte Contemporânea, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2012, p. 185.

entre nós<sup>687</sup>. Posteriormente, Henrique Medina (1901-1988), apresenta um nu, a que deu por título *Abandono*, datado de 1932 e realizado no Rio de Janeiro, durante o período em que o artista residiu no Brasil [imagem 220].

\*

As mutações no quotidiano, decorrentes do conflito bélico, provocam cesuras no modo de olhar o mundo, reflectindo-se os constrangimentos inerentes na expressão artística quer nos artistas, que ponderavam a vida fugaz, como no público que experienciava as imagens. A Primeira Grande Guerra baliza, assim, os movimentos anteriores das vanguardas emergentes. Os materiais evoluíram e a divulgação da produção artística exorbitou numa dinâmica comunicativa adjuvada pelas novas descobertas científicas e tecnológicas. Os artistas passam a usar materiais até aí inexistentes, ou impensáveis de adaptar ao trabalho artístico, e abraçam uma nova liberdade de linguagem expressiva e de experimentação como o atestam os sucessivos movimentos – Simbolismo, Fauvismo, Expressionismo, Cubismo, Abstraccionismo, Surrealismo, Dadaísmo, *Pop Art* e Arte Conceptual. Esta liberdade de expressão alterou os pressupostos sobre a arte, a sua *práxis* e a sua significação.

Nas primeiras décadas do século XX, o *Salon d'Automne* recebeu obras de Matisse, Maurice de Vlaminck (1876-1958) e André Derain (1880-1954), os *fauves* e a cor vulcânica. Também os artistas de *Die Brücke* – movimento expressionista que nasce em Dresden, com Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970) e Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) – trabalharam com cores intensas, buscando fazer a passagem da arte contemporânea para a arte do porvir, através de uma *ponte* [Brücke]. De igual modo, os pós-impressionistas Félix Vallotton (1865-1925), Pierre Bonnard (1867-1947) e Édouard Vuillard (1868-1940) firmaram a exuberância da cor, enquanto Egon Schiele (1890-1918), expressionista, se apresenta um outro caso sublevado pela mestria do desenho e da linha. Breve, conforme Nadir Afonso, *O homem volta-se para a geometria como as plantas se voltam para o sol: é a mesma necessidade de clareza e todas as culturas foram iluminadas pela geometria, cujas formas despertam no espírito um sentimento de exactidão e de vidência absoluta*. Paul Klee (1879-1940), Pablo Picasso

---

<sup>687</sup> Acciaiuoli, in idem, p. 191. De José Malhoa, veja-se ainda *As cócegas*, 1904 [imagem 219], que, conforme Margarida Acciaiuoli, *A obra tem uma sensualidade evidente e a sua força imita os ditames da natureza que lhe serve de cenário. [...] As convenções culturais da sociedade portuguesa não permitiam que se fosse mais longe na representação do amor. Acciaiuoli considera que nesta obra se soltou a energia erótica [...] dando realmente corpo à ideia corrente de erotismo e colocando um ponto final nos pudores antigos. [...] A partir daqui Malhoa lança-se ousadamente na representação do amor*. Acciaiuoli, in ibidem, pp. 189-190. A autora refere ainda, *Em 1987, José-Augusto França* [cf. José-Augusto França, *Malhoa e Columbano*, Lisboa, Bertrand, 1987] *sublinhou que 'se trata de uma obra principal do pintor, acrescentando que 'nunca se vira coisa semelhante em sensualidade e sinceridade*, in ibidem, p. 190.

(1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) conduziram a nova estética ao Cubismo, acrescentando ao óleo de cavalete pedaços de jornal, revista ou tecido ou adotando estes materiais como suporte.

A tendência inicial simbolista de Picasso – conforme *A fonte*, 1921 [*imagem* 221], figura serena e paisagem em fundo –, que apresenta um naturalismo em clara alusão ao passado estável, reflectindo a influência dos antigos mestres, mas também a nostalgia decorrente da incerteza da Grande Guerra, faz parte de representações que se diluem perante o contacto com obras *primitivas*. O confronto com essas expressões, sobretudo as máscaras africanas, inspirou a representação cubista fracturada, fascínio pelas máscaras e estatuetas indígenas que cativou também Amedeo Modigliani (1884-1920) e arrestou escultores como Brancusi (1876-1957) – um dos fundadores da nova escultura abstracta e primitivista, contributo fundamental para o desenvolvimento da arte moderna<sup>688</sup> –, num minimalismo conceptual onde a pose se infere, ou Henri Moore (1898-1986) [*imagens* 222 e 223]. Enquanto anamnese da arte rupestre, a influência do primitivismo ocorre em Joan Miró (1893-1983) [*imagem* 224]. Outros, como Francis Picabia (1879-1953) e Marcel Duchamp (1887-1968) afrontam o quotidiano e os cânones com irreverência [*imagens* 225 e 226].

Entremetidos, Léonard Tsuguharu Foujita (1886-1968) vinga em Montparnasse – a *École de Paris*, conforme designação de André Warnod, 1925 –, centro artístico que permitia toda a criatividade, enquanto o estilo rectilíneo da *Art Deco*, emergente entre a década de 1925-1935, decorrente da inspiração cubista, futurista e com influências da Bauhaus, conheceu a pose em Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) [*imagem* 227] ou *Tamara de Lempicka* (1898-1980) [*imagem* 228]. Simultaneamente, Fernand Léger (1881-1955), Otto Dix (1891-1969) ou Jankel Adler (1895-1949) representam a necessidade do conflito, o antibélico ou inspiram-se na industrialização, e o Neo-Realismo de Edward Hopper (1882-1967) traduz a solidão na grande metrópole, enquanto Paul Nash (1889-1955) evoca as paisagens dramáticas. Lyubov Popova (1889-1924) e Alexander Rodchenko (1891-1956) debruçam-se também sobre a indústria, manipulando a engenharia dos materiais e a geometria, reflectindo os processos de construção. Vassily Kandinsky (1866-1944) e Piet Mondrian (1872-1944), no abstraccionismo geométrico, reduzem as formas à geometria, relevando linha e cor. Kasimir Malevich (1878-1915) exprime a rejeição da pintura anterior com o seu *Quadrado Preto*, 1914-15. Mark Tobey (1890-1976), Mark Rothko (1903-1970) e Jackson Pollock

---

<sup>688</sup> Para Constantin Brancusi, veja-se texto e *imagens* 71-74, in *capt. cit.*, bem como *imagem* 75 de Man Ray.

(1912-1956), expressionistas abstractos, separam linha e cor tornando esta manchas de tinta<sup>689</sup>.

É certo que estes artistas operam em contextos muito diferentes, que se reflectem nas suas produções e na representação da pose. Os surrealistas, por sua vez, retomam-na no onírico, inspirada pelo universo misterioso do sonho e da quimera. Na senda de Freud, Marc Chagall (1887-1985), Man Ray (1890-1976), Max Ernest (1891-1976), Paul Delvaux (1897-1994), René Magritte (1898-1967), Salvador Dali (1904-1989) ou Dorothea Tanning (1910-2012) apreendem o sonho como representações da mente, reflectindo as suas obras justaposições de uma herança ancestral em corpos reminiscetes, intrigantes no seu olhar, ou na sua evasão, e nos contextos que os envolvem [*imagens* 229-240]. À imagem do Neoclassicismo, que resgatara a idealização do corpo sob o signo da Antiguidade greco-romana, o reclinar onírico, primazia da imaginação surrealista, recuperou também a Antiguidade numa idealização da mulher enquanto símbolo do *belo* reminiscete elevado ao quimérico.

Já no Norte da Europa, o grupo CoBrA – segundo as iniciais das cidades dos seus artistas, Copenhaga, Bruxelas e Amesterdão – reintroduz, entre 1948 e 1951, a figura no colorido e espontaneidade. Jan Sluijters (1881-1957) e Asger John (1914-1973) tomaram modelos decorrentes do folclore e mitologia, compreendendo a importância da imagética mítica e simbólica no contexto social. O grupo CoBrA promoveu a interdisciplinaridade e transversalidade de culturas e produções, demonstrando ser possível a retoma dos antigos mestres numa convivência com a *folk art*, transformando as imagens numa nova mensagem [*imagens* 241-245]. Outros contextos metafísicos ocorrem por exemplo com a americana Joan Brown (1938-1990), que exerceu uma prática figurativa onde ressalta uma espiritualidade cósmica. Membro do *Bay Area Figurative Movement* – que eclodiu em São Francisco, abandonando o abstraccionismo para se debruçar sobre o figurativo – e seguidora das ideias do movimento *New Age*, os seus nus e paisagem, embebidos de grande colorido, reflectem antigas tradições panteístas e ordem espiritual na senda da filosofia de Gaia, Terra-Mãe [*imagem* 245]. Todas as civilizações necessitam de uma história original, seu protótipo, padrão. Francis Bacon (1909-1992) Lucien Freud (1922-2011), Leon Kossott (n. 1926), Frank Auerbach (n.1931) ou David Hockney (n. 1937) [*imagens* 246-252] elegeram a

---

<sup>689</sup> Conforme Deleuze, *Libérant les lignes et les couleurs de la représentation [...] la peinture nous met des yeux partout*, in Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 54.

representação da figura na realidade pós II Grande Guerra, revivendo o retrato e debruçando-se sobre a nudez num tempo em que dominava o abstracto<sup>690</sup>.

Conforme se caminha para 2000, dadas as sucessivas e velozes mudanças, é cada vez mais difícil a denominação de estilos que convivem arbitrariamente. Retrato da sociedade de consumo de massas, Roy Lichtenstein (1923-1997) e Andy Warhol (1928-1987) [imagens 253 e 254] usam a imagem numa [re]produção em série, de modo a descreverem o humano da vida moderna – conforme *Díptico de Marilyn*, 1962, de Warhol – ou reproduzirem imagens de produtos de uso quotidiano, efémeros e descartáveis, que pela elevação a arte ascendem ao *sagrado*<sup>691</sup>. Os artistas testam técnicas e materiais alternativos e tecnologias, repensam o modelo e o público, exploram a sua criatividade e as relações entre *mediuns*<sup>692</sup> e culturas numa linguagem cada vez menos demarcada e estéticas controversas do estático ao movimento, grotesco ou elegância, reflectindo as novas ideias e filosofias. Minimalismo e *Land Art* convivem com a projecção-vídeo, o *laser*, a arte holográfica e o ciberespaço – *Fax Art*, *Mail Art* e *Xerox Art* – e a *Body Art*. As obras de muitos artistas contemporâneos mostram, todavia, a dicotomia entre a Modernidade e o lastro das tradições da Antiguidade, Renascimento ou Barroco, ênfase que atesta ser o Passado, em tempos de crise, reminiscência de uma herança e lugar de conforto que recupera a pose, elemento figurativo, como fonte, mas não imitação, em novos contextos e territórios.

---

<sup>690</sup> Para Bacon, Freud, Hockney – considerados por muitos como a *School of London* do pós-guerra, tida por outros como designação inadequada dadas as diferenças das suas técnicas para poderem ser um *grupo* –, Kossott, Auerbach e outros que partilham a apetência pela figura na representação da realidade do mundo pós II Grande Guerra, veja-se catálogo de exposição *The Mystery of Appearance, Haunch of Venison* [17th December 2011-18th February 2012], London, Haunch of Venison Gallery, 2011.

<sup>691</sup> Marcel Duchamp (1887-1968) havia já desafiado as convenções tradicionais de *Mona Lisa* de Leonardo com *L.H.O.O.Q.*, 1919 e procedido a esta *elevação*, dando destaque ao objecto mundano em *Fonte*, 1916-17, metáfora do sexo feminino.

Conforme Margarida Brito Alves, *Aparentemente, na definição de 'readymade' cabem os mais variados objectos que têm em comum o facto de terem sido produzidos em massa, e sobre os quais Duchamp interveio a diferentes níveis – colorindo, fazendo inscrições, assinando, ou apenas mudando de posição. De acordo com Duchamp, os 'readymades' são uma espécie de 'rendez-vous' [termo conforme Duchamp], um encontro entre um objecto e um autor. Esta noção de encontro implica que o objecto já exista, eliminando à partida o pressuposto de que é manufacturado pelo autor – o que quebra desde logo com uma noção tradicional de obra de arte. O autor não é aqui um produtor que investe um saber técnico na fabricação da obra, mas é antes alguém que encontra um objecto e que o designa como obra. Alguém que apenas escolhe um objecto, sendo portanto o acto de escolher que inscreve esse objecto como obra de arte.* in Margarida Brito Alves, *O Espaço na Criação Artística do Século XX – Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*, Lisboa, Edições Colibri/IHA – Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2012, p. 108.

<sup>692</sup> Optámos intencionalmente pelos termos *medium* (singular) / *mediuns* (plural), quando nos referimos a materiais utilizados, de modo a distinguir dos *media*, meios de comunicação.



Observámos que Matisse inova na cor como na linha serpenteante, cujos contornos nítidos do corpo apologiza [imagens 255 e 256]<sup>693</sup>, linha de contorno presente também em Suzanne Valadon (1865-1938), entre o despojamento do espaço e o preenchimento de paredes [imagens 258-263] como encontramos em Raoul Dufy (1877-1953) que, influenciado por Matisse, transitou do Impressionismo para o Fauvismo [imagens 264-267]<sup>694</sup>. Detivemo-nos igualmente em Vallotton, Bonnard e Vuillard, os intimistas exploradores da cor, membros de *Les Nabis*, vanguarda pós-impressionista. Coligimos que Vallotton [imagens 269-271] opta por áreas despojadas numa severidade austera, enquanto Vuillard e Bonnard exaltam o colorido do *décor* em espaços preenchidos. Avaliámos que algumas das figuras de Bonnard se esboroam na perda do contorno, e quando sucede os artistas desapegarem-se dos contornos, debruçam-se sobre o claro/escuro, não esquecendo mais a interação luminosa das cores puras. Simultaneamente, constatámos que Bonnard se debate entre a geometria da figura – forma e contorno – e os matizes da cor, não uma cor dramática nem exacerbada, mas um colorido prazeroso onde os grandes contrastes atingem o apogeu no convívio das cores adjacentes [imagens 272-274], enquanto Vuillard exagera as malhas ópticas nas suas paredes, uma rede de interposições [imagens 275-277].

Na senda de Gauguin, avaliamos que a cor fora do contorno nos remete para grandes áreas de colorido desassossegadas pelo negro ou outra cor afim<sup>695</sup>. Consideramos também que o excesso de cor nos preenchimentos em Bonnard e Vuillard remete as suas pinturas para tapeçarias e reflecte a influência do Orientalismo que equitativamente preenchia os fundos, do mesmo modo que os desenhos fotogénicos de Fox Talbot, 1830 – um dos primeiros processos fotográficos redescoberto e usado por Man Ray –, envolvia já a impressão de folhas, flores, desenhos. Cotámos que as representações fauvistas de Matisse, Vlaminck e Derain se debruçaram sobre a figura isolada e paisagem – Matisse e Vlaminck num colorido vital e arrojado, e Derain experienciando a cor em matizes castanho-avermelhado [imagens 279-282] – enquanto as do expressionismo alemão de Kirchner, Heckel e Schmidt-

---

<sup>693</sup> Atente-se em mulher com colar em *Nu reclinado de olhos azuis*, 1936 [imagem 256], que reflecte a influência da figura da *odalisca*, conforme *Odalisca com magnólias*, 1924 [imagem 143]. Para mais sobre Matisse e a *odalisca*, vejam-se também imagens 144-146. Veja-se porém o geometrismo crescente em *Grande nu reclinado*, 1935 [imagem 257].

<sup>694</sup> Atente-se em similar preenchimento das paredes em trabalho contemporâneo de Kehinde Wiley, *Haiti*, 2012 [imagem 268].

<sup>695</sup> Veja-se a mancha negra em Odilon Redon (1840-1916), um dos teóricos do simbolismo, em *Nascimento de Vénus*, 1912 [imagem 278].

Rottluff [imagens 283-288] – as destes últimos não se enquadrando na pose *pin-up* – ausentaram a representação exacta do real observado detendo-se no que se não vê mas se sente, resultando da emoção do artista perante a percepção do objecto com que se depara.

Observámos que os modelos se vão desprendendo da pose clássica voluptuosa, mas que a sensualidade continua presente – e por sua vez também o *voyeurismo* – na lubricidade adjuvada pelos ambientes de decoração profusa, como sucede nos fauvistas, centrando-se a lascívia mais no olhar do observador que no modelo observado. Todavia, conforme tela de Vallotton, *Nu em quarto vermelho*, 1897 [imagem 289], o modelo confronta o espectador, em olhar indagante, similares pose e olhar que encontramos na fotografia anónima para *L'Etude académique. Revue artistique illustrée*, 1904 [imagem 290], cujo fotógrafo muito provavelmente se terá confrontado com a tela de Vallotton, o que revela de quanto a influência pintura/fotografia se fazia de modo ambivalente. É conveniente cotejar o despojamento e sucessão de planos, e o nu integral, em Vallotton, com a ambiência nostálgica do panejamento velando o sexo e o leito coberto à imagem *odalisquiana* nesta fotografia subsequente. Sendo claro que os antigos mestres continuam presentes na experiência e inspiração dos artistas, torna-se mais notória a intenção pictórica de explorar o corpo e a sua representação, as relações modelo/espectador e novas técnicas, na cor e na linha, que acompanham o consumo crescente, onde a pintura conhece novas funções, instaurando a modernidade.

Verificámos que Schiele aprecia deveras a pose reclinada, fazendo desta assunto de muitas das suas composições, telas ou desenhos em harmoniosas cores, trabalhos caligráficos onde a linha e a suas intersecções têm um lugar fundamental. Em *Mulher recostada com a perna direita levantada*, 1914 [imagem 291], a mão sugere a masturbação, sexo que se redobra no rosto triangular, numa remissão para a geometria e intenção de efeito ornamental que promove o desejo. *Mulher nua reclinada*, 1916 [imagem 292], expondo os genitais, apresenta, nas suas curvas e sinuosidades, o realismo do corpo feminino. Já em *Mulher reclinada*, 1917 [imagem 293], Schiele enfatiza os cabelos, cuja cor sobressai no drapejado que abriga e divide o corpo em duas partes, dando relevo às pernas. Toda a figura, voluptuosa, se apresenta num ângulo inclinado, combinando partes distintas, contrastando com *Rapariga nua de cócoras com a cabeça reclinada*, 1918 [imagem 294], que sugere uma apelativa melancolia, ambos trabalhos dos últimos anos do artista que tomou a sua mulher como modelo – ou por vezes



conjugando partes do corpo desta com rostos de outros modelos –, num erotismo para que o colorido muito contribuiu.

Desconstruindo a integridade da figura e do objecto e a coesão da perspectiva, as ópticas de Klee, Picasso e Braque apresentam-se-nos como um diálogo com a memória [*imagens* 295-300]. No que refere as culturas indígenas e a apetência europeia por expressões artísticas tidas como *primitivas* – oriundas de povos em estado dito *primitivo* –, consideramos ser de não ignorar que as primeiras obras oriundas de sociedades primitivas foram introduzidas na Europa após a chegada dos primeiros colonos à América, no século XVI, decorrendo trocas de artefactos que promoveram uma circulação artística, pois as civilizações que os colonos e missionários encontravam apreciavam a troca de objectos, sendo certo que outros eram furtados ou comprados por quantias ridículas. Não só as pinturas renascentistas atravessaram o Oceano – para adornarem os lugares públicos e as residências estabelecidas nas colónias – como peças de iconografia indígena rumavam ao continente europeu, onde chegavam em estado puro ou denotavam a influência de monges e missionários artistas que intervieram nos naturais dessas colónias<sup>696</sup>.

Apreçámos quanto os rostos de Modigliani remetem para estas esculturas [*imagens* 301-303]. Modigliani apresenta nas suas figuras o movimento vanguardista numa Paris decadente, aspirando pintar o *real* nos seus nus todavia controversos – o corpo é corpo e os grandes primeiros planos dos seus nus chocam a sociedade burguesa. À imagem da máquina fotográfica, que corta planos, e com os seus cortes obriga a que nos fixemos nos planos/partes do corpo que o artista pretende realçar, o *cut-off* de Modigliani ausenta as pernas abaixo dos joelhos, numa natural sexualidade expressa na pose instintiva e pêlos

---

<sup>696</sup> Entenda-se por este *primitivismo* a arte contemporânea africana, asiática ou oceânica. Acerca dos rostos ou corpos destas sociedades que influenciaram os artistas europeus, muitas questões seriam de colocar face à forma como os museus as receberam e como as encararam, que rituais, venerações e superstições serviam e que emoções motivaram a sua produção, que valor possuem – e como lhes atribuir um valor, o que também levanta questões de autoria, uma vez que o anonimato é muito relevante – mas estas são questões que se não enquadram nesta temática. Importante é reflectir que o termo *arte primitiva* será eventualmente um mau termo, e que este suscitou larga controvérsia em formulações, muitas delas ultrapassadas e assentes em postulados ideologicamente duvidosos. Estas produções reflectem sobretudo o instinto livre, liberto das regras da civilização ocidental cuja visão é profícua em preconceitos e probabilidades, civilização que as recebeu e catalogou segundo o *gosto* ocidental – releve-se porém que estas peças chegaram ao nosso conhecimento já sujeitas a uma selecção de *gosto* dos descobridores, colonos, viajantes e missionários que as trouxeram à luz ocidental, uma *autoridade de gosto* distinta da do esteta de erudita cultura que diverge do instinto do viajante e explorador – uma autoridade que se fez poder, elevando, ou não, uma obra ao estatuto de obra de arte, assim a conservando ou deixando cair em esquecimento sobretudo porque os materiais são muitas vezes precários. Para esta questão, atendemos a Erwin Ottomar Christensen, *Primitiv Art*, New York, Thomas Crowel / London. Thames & Hudson, 1955, e Sally Price, *Arts primitifs; regards civilisés*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2012.

públicos, corpos impregnados de movimento e olhar das figuras que encaram o artista/espectador num despojamento de interiores. *Nu reclinado sobre coxim azul*, 1917, por exemplo, reduz-se ao essencial, modelo deitado sobre a cama com coxim – segundo a tradição botticeliana e giorgioniana –, em jeito erótico de *pin-up*, e olhar apelativo<sup>697</sup>, apresentado na Berth Weill Gallery, tido o mais sensual dos seus nus, foi censurado logo que exposto. Entrementes, Foujita, que aliou a técnica ancestral da estampa japonesa do Oriente natal – arte em que existem poucos nus – com o *corpo-assunto* da tradição ocidental, seduziu Paris com *Nu deitado em toile de Jouy, retrato de Kiki de Montparnasse*, 1922 [imagem 304]. Ressaltando com subtilidade o olhar penetrante dos seus nus alongados numa transparência dos corpos, a linha de contorno, fina e negra, impera [imagem 305]. Consideramos que a moda do cabelo *à la garçonne* – segundo romance de Victor Margueritte, *La Garçonne*, 1922, que veiculava uma *nova mulher*<sup>698</sup> – lhe permitiu representar a sensualidade da nuca e ombros dos seus modelos em pose reclinada.

Coligimos que a propensão renascentista por entidades mitológicas imanentes da esfera dos antigos panteões, e por outras figurações femininas apreciadas na alegoria, não esmoreceu até à contemporaneidade conhecendo ocasionalmente hiatos. Aferimos que estas figuras, que se apresentaram nos séculos XV a XIX num crescendo de sensibilidade com cariz sobretudo erótico, vieram, na propensão para novos olhares sobre o corpo, a ausentar essa lubricidade revertendo para estudos e técnicas de abordagem e experimentação<sup>699</sup>. O corpo renascentista ressurgiu, por exemplo, nos cubistas, de forma geométrica simplificada – veja-se *Triunfo da dúvida*, 1946, de Victor Brauner, e *Mulher reclinada com pássaro*, 1961, de Pablo Picasso [imagens 306 e 307] –, nos expressionistas Jankel Adler – influenciado por Klee e Picasso – [imagens 308 e 309] ou Otto Dix [imagens 310 e 311], e mesmo o abstracto

---

<sup>697</sup> Veja-se Modigliani, *Soutine et l'Aventure de Montparnasse* [4 avril 2012-9 septembre 2012], Pinacothèque de Paris [catálogo da exposição de obras da colecção privada de Jonas Netter, um dos maiores coleccionadores do século XX. Apaixonado e mecenas da arte – que substituiu Paul Alexandre, o primeiro mecenas de Modigliani –, adquiriu todas as obras do artista junto do marchand Léopold Zborowski possuindo mais de quarenta quadros deste nos finais dos anos vinte. Netter incentivou Modigliani dando-o a conhecer, bem como a Soutine e Utrillo entre outros.].

<sup>698</sup> Para Victor Margueritte, *La Garçonne*, Paris, Ernest Flammarion, Éditeur, 1922, consulte-se obra integral in beq.ebooksgratuits.com. Vejam-se também referências a *La Garçonne* in capítulo **D. V. transposições das Vénus clássicas – advento de uma nova mulher**.

<sup>699</sup> De igual modo, reflectimos em todo um universo paralelo, oculto por detrás dos acessórios e adereços – quer no vestuário como na decoração do espaço, nas cores das pérolas ou brilho das pedras – que proliferam nas telas renascentistas, maneiristas e barrocas, linguagem pictórica visual que faz experienciar emoções e desejo, mas que eclipsa a referência a artífices ausentes mas subjacentes. Costureiras, bordadeiras, ourives, joalheiros, tecelões, contribuem, a par dos escultores, pintores ou fotógrafos, para a diegese da pose do corpo vestido – e na sua ausência para o corpo nu ou despido.

figurativo não ignorou a pose<sup>700</sup> – conforme Patrick Heron (1920-1999) ou Nicolas de Staël (1914-1955) [*imagens* 312 e 313]. Por sua vez, os nus inertes e inexpressivos, quais máquinas, de Léger [*imagem* 314]<sup>701</sup>, que se rodeiam de objectos utilitários do novo quotidiano, apresentam-se à imagem da odalisca no *harém*.

Estas figurações, no que refere o assunto de estudo deste capítulo, não são imagens de *pin-up* mas experimentações do olhar sobre o corpo, da técnica e dos *mediuns*, cujo propósito não é mais um apelo *voyeurista*, mas uma urgência de experienciar e descobrir. Ainda que outras temáticas dominassem as suas obras, os artistas não enjeitam todavia a pose reclinada. Do fluido colorido impressionista ao fauvismo e expressionismo gritantes, do cubismo vibrante desconstrutivo ao realismo fotográfico, da exposição do processo de composição à sua ocultação, da pura objectivação ao onírico, do óbvio ao enigmático, a versatilidade imagística do corpo reclinado impera, mesmo quando ausenta a sedução. Nesta análise, deparámo-nos, porém, com telas de Balthus [Balthasar Klossowski De Rola] (1908-2001) e Ray Caesar (n.1958), casos particulares contemporâneos de sedução com as suas *meninas-mulher* [*imagens* 316 e 317]<sup>702</sup>.

Considerámos, ainda, as formas volumosas do modelo em *Beneficiando do sono supervisionado*, 1995, de Lucien Freud – a partir de fotografia de Bruce Bernard, *Sue Tiller posando para Beneficiando do sono supervisionado*, 1995 [*imagens* 319 e 320] – que encontram eco em Botero, um contexto alternativo de além-mar, com imagens de *Colombiana*, 1996 [*imagens* 321 e 322], corpo de amplas formas, em espaço interior ou inscrita na natureza ao mote clássico, conforme antigos mestres que Botero gosta de recuperar. Já as formas voluptuosas de Niki de Saint-Phalle (1930-2002) celebram a pose parodiando a figura feminina e o estigma de estímulo do *voyeurismo* secular – conforme *A sereia*, 1983 [*imagem* 323]. Avaliamos que Niki de Saint-Phalle evoca o arquétipo feminino, recuperando figuras como *Eva* e *Betsabé* a par de atrizes – como Rita Hayworth – e mulheres artistas – como Camille Claudel – numa

---

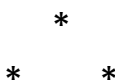
<sup>700</sup> Conforme Mitchel, *the meaning of the paintings is precisely a function of their use in the elaborate language game that is abstract art*, in William John Thomas Mitchell, “Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and Language”, in *Picture Theory: Essays on Pictorial Representation*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1994, p. 235.

<sup>701</sup> À imagem desta, atente-se em Saloua Raouda Choucair, *Os pintores célebres*, 1948-49 [*imagem* 315].

<sup>702</sup> Veja-se, de Balthus, *O quarto turco*, 1965-66 [*imagem* 318], em remissão para a *odalisca*.

obra radical feminista em que o cânone feminino viaja até à autonomia e assumpção dos seus corpo e do desejo<sup>703</sup>.

O vasto leque de imagens sobre as quais nos detivemos mostrou-nos uma circularidade da pose *pin-up*, a *afixar* e a seduzir no eterno retorno ao ideal da Antiguidade. À imagem da estatuária grega, e da retoma que o Renascimento, o Classicismo e o Neoclassicismo fizeram dessas figuras, os surrealistas, no seu imanar onírico e manifestos da *psyché*, apresentam-se como herdeiros desta tradição, a partir de cujos trabalhos aferimos da memória que transportamos. A influência da estatuária grega é, por exemplo, visceral em de Giorgio de Chirico (1888-1978) que fez de *Ariadne* modelo de muitos dos seus trabalhos e estudos [*imagens 324-327*]<sup>704 705</sup>. Estas imagens, que evocam antigas esculturas, ocorrem em despojadas praças italianas entre arcadas, espaços silenciosos e nostálgicos, num contexto teatral metafísico, alienado do *real* mas melancólico à imagem da solidão moderna contemporânea do artista – *Solidão (Melancolia)* foi mesmo título atribuído pelo artista a uma sua *Ariadne* de 1912.



No imaginário cristão da Idade Média, o arquétipo Céu – espírito que se sentava à direita do Deus masculino – apresentava-se positivo, enquanto a Terra, feminina, porque sexual e sensual, arrebatava o pecado. A Renascença viria a libertar a Terra deste ónus, tornando-a criação divina, retorno à natureza abundante e criadora, mãe dos seres vivos. Absorvidos pelo imaginário, que os trabalha e amadurece, deusas, sacerdotisas, musas e demais entidades inspiradoras dos indivíduos e das artes tornaram-se temas de manifestações

---

<sup>703</sup> Para Niki de Saint-Phalle atendemos a Camille Laurens, *Les fiancées du diable – enquête sur les femmes terrifiantes*, Paris, Editions Toucan, 2011, bem como a *Niki de Saint Phalle*. Paris. Grand Palais, 17 septembre 2014-2 février 2015 [catálogo de exposição].

<sup>704</sup> Esta reminiscência, cremos, dever-se-á ao contacto precoce de De Chirico com *Ariadne adormecida* [*imagem 328*] quando em criança, pois, por motivos de trabalho do seu pai, a família deslocava-se frequentemente entre cidades, contactando o artista com esculturas sobreviventes havendo-se, seguramente, com esta confrontado. Segundo Magdalena Holzhey, De Chirico explorou o tema de *Ariadne* adormecida baseado na leitura de Nietzsche, segundo o qual o mito de *Ariadne* era o símbolo do retorno ao labirinto e confronto com os enigmas do mundo, o enigma dos Antigo e Novo Mundos – veja-se Magdalena Holzhey, *De Chirico*, London, Taschen, 2006.

<sup>705</sup> Veja-se ainda *O sonbo transformado*, 1913, [*imagem 329*] composição do artista em que a pose se infere. Outras obras, como *Espírito de dominação*, 1927 [*imagem 330*] reforçam quanto a Antiguidade está presente no ideal estético e temático de De Chirico.

artísticas, enredos ou lendas. A natureza, ela mesma feminina, tinha como lugares sagrados fontes e bosques, pedras e árvores, lugares de míticos seres como ninfas e sereias, fadas e feiticeiras, altares erguidos a sacerdotisas e veneração a deusas. Mares e florestas, ambos lugares de vida e alimento, passaram essa sacralidade para a mulher, tornando-a senhora dos seus domínios e dotando-a de mágicos poderes.

A Terra, de onde brotam as sementes, lugar de origem da vida e de retorno após a morte, é terreno da magia, domínio do feminino. Nesta senda, também configurações femininas humanas inspiraram os artistas, nomeadamente a *camponesa* – junção dos três elementos associados ao cultivo dos alimentos, maternidade e lume-cozinha – que advém herdeira do saber da terra e da protecção veiculado na imagem de Gaia. Cânone ideal, o feminino apresenta-se como a temática mais motivadora ao subjectivo olhar masculino, seja enquanto retorno ao aconchego maternal, inspiradora do amor espiritual ou expressão do desejo carnal. Casta ou tentadora, redentora ou maquiavélica, beleza, bem ou desdita, enquanto musa inspiradora ou mote para considerações politico-socio-culturais, a mulher irrompe paradoxal. Fonte de amor e de afectividade, *o Verbo fez-se Mulher*.

Até ao século XIX, o corpo ocorre na arte ocidental de forma idealizada, mítica, bíblica ou histórica com *Maria*, *Eva* e entidades do panteão mitológico ou figuras do maravilhoso e do imaginário popular e folclórico, representações ideologicamente mais preocupadas com a religião, imaginação e utopia que com a veracidade. À excepção de *Maria* e entidades beatificadas ausentes de pecado, todo o Antigo Testamento veicula a imagem negativa da mulher desde a sua criação [Génese, I, 2, 18] à tentação de Adão [Génese, I, 3], teorias que a tradição judaica mais acentuou e que se reflectem na dignidade feminina<sup>706</sup>. As heranças greco-romana e judaico-cristã, representações enraizadas na nossa cultura e substrato, estão na base da civilização ocidental. Com a secularização da pintura, o corpo que desperta imaginação e desejo, uma resposta erótica – como as narrativas mitológicas – confunde as noções de mulher/*objecto-a-ser-visto* – mulher/*assunto*.

Relativamente às imagens que observámos, verificámos que a forma ocidental de encarar o corpo conheceu ciclicamente maior abertura ou rígida censura, quando sob o estigma

---

<sup>706</sup> Na senda desta ideia bíblica de *impureza*, nos períodos de menstruação e parto, a mulher não só não podia frequentar o templo como impurificava o que tocasse, não podendo tão-pouco ser tocada – *Levítico*, 3, 12; 3, 15, 19 ss –, como as religiosas também não podiam tocar adereços sagrados, o que mais não é que uma conotação de género.

pecaminoso do nu de Eva e Adão, tendo o banho particular relevância, por associação à nudez, passando de público a privado e de privado a íntimo. Desde a Antiguidade, o *banho* associou-se à limpeza do corpo, convívio quando banho público e *iniciação* quando banho baptismal. Na Idade Média, a Europa tinha a água como libertadora. Convívio de corpos, festividade, mulheres e homens banhavam-se nus em rios ou lugares à imagem das termas romanas, um convívio que conduziu a excessos ao longo de Trezentos, sendo censurado eclesiasticamente com a criação de regulamentos ao banho comum que veio a conhecer completa interdição para o que contribuíram a peste e a sífilis. O Renascimento alargara o ideal clássico do *belo* a toda a Europa, contudo foi também de Itália que essas enfermidades irradiaram, levando ao encerramento de bordéis e banhos públicos, lugares de propagação. Em Seiscentos, o banho é ainda censurado em termos de saúde, crendo-se que os *bons humores* saíam pelos poros debilitando o corpo, daí decorrendo os *empoamentos* e os perfumes, muito para dissimularem a sujidade e odor corporais, uma vez que só se lavava o visível – *Un parfum est à sa façon une robe invisible, un jeu entre ce qui se cache et ce qui se dévoile*, Thierry Wasser.

A partir de meados de Setecentos, o banho privado aristocrático conhece a banheira ou tina, preferindo-se os banhos frios aos quentes, proibindo-se o *empoamento* e perfume tidos como disfarces da higiene. No banho privado, a aristocrata desnudava-se em presença das servas e recebia as amigas durante o banho, por vezes turvando a água da tina com leite. Posteriormente, a fidalga passa a banhar-se vestindo longa camisa. Note-se que o banho comum em rio e mar – mais praticado a Norte, pois o Sul foi sempre mais contido – era praticado por todas as classes sociais, hábito nas abastadas mais por divertimento que por higiene. Do nu, os corpos passam a ser abrigados por pano que estes envolvia e que é abandonado passando ao uso de camisa, uma censura progressiva até que o rigor oitocentista obriga a vestes pudorosas, o que é curioso pois na segunda metade do século XVIII haviam emergido os preceitos naturalistas. O banho associado à higiene e saúde torna-se temática que, no século XIX, começa a merecer atenção médica e científica. A estas viriam juntar-se as indústrias de produtos de higiene – sabão, sabonete, champô, dentífrico, desodorizante e cosmética que originariam os primeiros *salões de beleza*.

Verificámos que o banho atende à pose reclinada em narrativas bíblicas – *Suzana* ou *Betsabé* – e mitológicas – *Vénus*, *Diana*, *Aretusa*, naiáde da corte de Artemisa, ou ninfas. Tivemos ainda presente *Melusina*, espírito feminino das águas doces em rios e fontes sagradas,

entidade da lenda e do folclore europeus. Estas figuras atraíram artistas e público pela relação do esbelto corpo nu com as águas, representações que contribuem para a história do pudor ocidental e do olhar sobre a nudez feminina. Em outras telas, aferimos que o banho ocorre associado à *toilette* como sinónimo de beleza, nestas também se encontrando o corpo reclinado.

Usa-se associar a perda de mistério do corpo nu ao vulgar, enquanto as roupas, que escondem e dissimulam formas e movimento, criam mistério. Se é razoável considerar espontaneamente a perda de mistério em imagens de nu integral, corpo semi-nu ou desnudo sob transparências, o enigma todavia existe ainda quando a imagem não comporta sedução nem sexualidade, pois irradia da personalidade da mulher através do olhar, expressão, pose do corpo ou mãos, reclinado de cabeça, sorriso ou seriedade, desconstruindo a banalidade<sup>707</sup>. No simbolismo da pose, o olhar indagando, suspenso ou concentrado fala de inquietude/serenidade, irreverência/abnegação. O modelo seduz pelo rosto, pelo olhar. Ao *dar voz*, ao modelo, o artista tem imenso poder imaginando caracteres, mas também a responsabilidade na representação de um *tipo* que pode ser o estereótipo de outrem – o observador –, devendo gerir a sua habilidade em como usar as convenções na economia dos meios de que dispõe. A própria natureza ou o espaço interior como fundo/cenografia reflectem os cânones de cada época, onde as figuras irrompem etéreas em fundos sombrios, ou nestes se imiscuem sob a influência das técnicas de luminosidade que enfatizam partes do rosto ou corpo e peças de vestuário, adorno ou objectos pessoais que, no seu todo, contribuem para a subjectividade do modelo, enigmatizando-o.

A imagística do rosto pertence a um conjunto de signos estereotipados, uma territorialização de ordem simbólica que no *singular* pretende conter *o todo*<sup>708</sup>. Mas, conforme observámos, as esculturas primitivas não precisaram de rosto definido para que as suas cabeças fossem humanas e o seu corpo tivesse significado. Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari<sup>709</sup>, o rosto liga o sujeito ao momento temporal e contexto espacial, emergindo na

---

<sup>707</sup> A propósito desta *banalidade* diz Berger, *We need the banality which we find in the first instant of disclosure because it grounds us in reality. But it does more than that. This reality, by promising the familiar, proverbial mechanism of sex, offers, at the same time, the possibility of the shared subjectivity of sex. The loss of mystery occurs simultaneously with the offering of the means for creating a shared mystery*, in John Berger, *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 2002, p. 53.

<sup>708</sup> A história do Cristianismo, por exemplo, associa o rosto de Cristo ao amor universal e padecimento. Na verdade, o imaginário cristão encarna o corpo no rosto de Cristo.

<sup>709</sup> Detivemo-nos em especial na reflexão sobre Gilles Deleuze & Félix Guattari, “Visagéité”, in *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Vol. 2, Paris, Éditions de Minuit, 2013, cap. 7, pp. 205-234.



sua singularidade, no que se opõe ao universal. Se Deleuze considera ser de desfazer o preconceito de um rosto ser *o todo na parte*<sup>710</sup>, para Emmanuel Lévinas<sup>711</sup> é através do rosto e do olhar que o *eu* tece um *pacto* com o *outro*, sendo assim o rosto a injeção do *outro*, a parte do corpo que expõe a humanidade<sup>712</sup>. Numerosos nus de costas ignoram o espectador [imagens 331-335]<sup>713</sup>, contudo, se à imagem de *A Grande Odalisca*, de Ingres [imagem 125], nos deparámos com pose de nu de costas em que o modelo, voltando a cabeça, se vai dirigindo ao observador ou demanda directamente o espectador com o olhar [imagens 336-341]<sup>714</sup> – vejam-se em especial os olhares interpelativos em Robert Henri e Modigliani [imagens 340 e 341] –, em outras fá-lo através do espelho, objecto não necessariamente exigível mas que surge frequentemente como adjuvante<sup>715</sup>.

Aferimos quanto a cor é importantíssima em termos visuais. Para Aristóteles (384-322 a.C.), a cor advinha da intensidade de incidência da luz solar, ou a sua reflexão, sobre um objecto, uma transição ou sobreposição de branco e negro, considerando a cor como uma propriedade do objecto, teoria que Isaac Newton (1643-1727) aproveitou, pensando a luz pura do sol, à qual os objectos são permeáveis, considerando, porém, que as propriedades dos materiais têm também capacidade para acrisolar essa incidência. Ao estudar as variações da luz solar prismáticas, Newton abriu o olhar físico sobre a cor, considerando-a inteligivelmente uma propriedade da luz e não uma pertença dos objectos – embora a cor não exista nos raios do prisma que apenas têm aptidão de nos sugerir uma cor –, reduzindo a cor a uma sensação. Esta teoria viria a ser contrariada por Augustin Fresnel (1788-1827) que defendia um movimento de propagação de faixas de luz incidindo sobre os objectos em diferentes direcções e refacções.

---

<sup>710</sup> *Si l'homme a un destin, ce sera plutôt échapper au visage, défaire le visage et les visagifications, devenir imperceptible, devenir clandestin.* cf. Deleuze, in idem.

<sup>711</sup> Veja-se Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini: essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961.

<sup>712</sup> Para mais sobre o *rosto*, vejam-se capítulos **C. I. 1. corpo – o todo território e o fragmento** e **2. ver, ver-se, ser visto – o corpo interface entre o eu e o outro**.

<sup>713</sup> Atente-se em imagens anteriores neste capítulo, em que, de costas, o modelo é a esse indiferente [imagens 6, 39, 66, 100, 162, 164, 173, 187, 190, 199, 204, 215 e 320].

<sup>714</sup> Vejam-se ainda imagens 5, 80 e 149, em que o modelo se volta para observar o espectador.

<sup>715</sup> Para mais sobre *nu de costas* e corpo ao espelho – na pintura e na fotografia –, vejam-se texto e imagens 31-36 in capítulo **C. I. 2. ver, ver-se, ser visto – o corpo interface entre o eu e o outro**.



Para Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) – em *Farbenlehre*, 1810<sup>716</sup> –, avesso a estas explicações físicas e às ópticas<sup>717</sup>, embora não rejeitando a sucessão de cores de Newton produzida através do prisma e refração<sup>718</sup>, convicto de que analisara o fenómeno da cor desde a sua fonte, a cor surge como um fenómeno natural e estético harmonioso, ou não, sujeito à luz e ao material, como à deslocação no espaço, e imbuído da sua mística. Embora as considerações de Goethe, apreciadas à época no domínio artístico, e particularmente no literário<sup>719</sup> – não nos matemático e físico, domínios abstractos mais exclusivos de uma elite –, hajam sido posteriormente rebatidas, é ainda interessante ponderar o fenómeno da cor e a sua repercussão no observador atendendo ao seu enigma<sup>720</sup>.

Pensar a cor é ponderar o *medium*, importante na nossa interacção com a imagem, pelas suas propriedades físicas<sup>721</sup>. No que referem os jogos luz/sombra, conforme Junichiro Tanizaki (1886-1965) – em *In'ei raisan*, 1933 –, a beleza e serenidade dos quartos japoneses depende da variação das sombras e não da decoração. Assim como as gelosias árabes deixam ver sem ser visto, é na arquitectura japonesa mais importante ver *as coisas* através de persiana ou à luz da vela do que directamente, zonas que os japoneses criam através de

<sup>716</sup> Foi consultada a versão inglesa Johann Wolfgang Goethe, *Theory of Colours*, London, The M.I.T. Press, 1970.

<sup>717</sup> *It will be universally allowed that mathematics, one of the noblest auxiliaries which can be employed by man, has, in one point of view, been of the greatest use to the physical sciences; but that, by a false application of its methods, it has, in many aspects, been prejudicial to them. [§724]; The theory of colours, in particular, has suffered much, and its progress has been incalculably retarded by having been mixed up with optics generally, a science which cannot dispense with mathematics; whereas the theory of colours, in strictness, may be investigated quite independently of optics. [§725]; A great mathematician was possessed with na entirely false notion on the physical origin of colours. [§726], in Goethe, pp. 286-287.*

<sup>718</sup> Conforme Goethe, citando Leonardo da Vinci, *A light object relieved on a dark ground appears magnified. [...]* *Objects seen at a distance appear out of proportion; this is because the light parts transmit their rays to the eye more powerfully than the black.* in idem, nota A, § 18, p. 357. Veja-se Danae, c. 1640, de Rembrandt van Rijn [imagem 74].

<sup>719</sup> *The moral associations of colours have always been a more favourite subject with poets than with painters. This is to be traced to the materials and jeans of description as distinguished from those of representation. An image is more distinct for the mind when it is compaired with something that ressembles it. [...] Under the same category of effect produced by association may be classed the moral qualities in which poets have judiciously taken refuge when describing visible forms and colours, to avoid competition with the painters' elements or rather to attain their end more completely. But a little examination would show that very pleasing moral associations may be connected with colours which would be far from agreeable to the eye.* in ibidem, nota C, § 758, pp. 418-419.

<sup>720</sup> Conforme Diane B. Judd, 1969, em introdução a *Theory of Colours*, de Goethe, *The enigma of color has attracted the interest and attention of many of the most gifted intelects of all time. Aristotle, Grimaldi, Newton, Goethe, Hegel, Schopenbauer, Young, Maxwell, Helmholtz, Hering, and Schrödinger all have been intrigued by color and have contributed to our knowledge of it.*, in ibidem, p. v [Introduction].

<sup>721</sup> *Thus the different degrees of opacity in so called transparent médiums, may, even other physical and chemical properties belonging to them, are know to our vision by means of refraction, and invite us to make further trials in order to penetrate more completely by physical and chemical means in those secrets which are already opened to our view on one side.* in ibidem Part II, XI, § 183, p. 76. Goethe disserta também sobre a figura isolada que capta a nossa atenção, dividindo os objectos em primários e secundários, sendo *primários* os objectos *directos* – a imagem que o olho logo regista – e *secundários* os *indirectos* – imagens que permanecem na ausência do objecto, mas que derivam dessa imagem primeira como superfícies reflectidas, sendo estas, a que chama *pós-imagens*, as que trata no estudo psicológico da cor [vejam-se § 219-223, in ibidem, pp. 90-92].

espaços com grelhas antes de uma porta, de modo a criar áreas translúcidas nos jogos de luz<sup>722</sup>. A projecção de sombras diz de onde a luz vem e cria profundidade com a sua sucessão de planos. Igual sucede com a inscrição da figura<sup>723</sup>. A cor é também traço onde a figura e o fundo habitam, ou apropria-se da figura, dos objectos e do espaço.

A cor simplifica ou adorna, atrai ou repele e intensifica ou torna apática a mensagem. Visão e tacto, é uma verosimilhança do real ou a transposição para um imaginário. Cor, luz e sombra enfatizam o corpo destacando-o do fundo que o abriga. Aferimos que o fundo negro desenha contornos na figura, mesmo quando não existe linha de contorno, assim contribuindo para a sua volumetria, e que a clara preponderância de uma cor – como em Yves Klein (1928-1962) *As pessoas começam a voar*, 1961 [imagem 342], ou *Antropometrias, performance* de 9 de Março de 1960<sup>724</sup> – constrói uma simbiose corpo/espaço. Com Yves Klein como com Pollock não é apenas a mão que pinta, todo o corpo se apropria do conceito. Absorvendo os corpos, uma cor isolada desperta o olhar para si, ganhando força e soberania na imagem e na memória<sup>725</sup>. Voluntariosa, subtil ou austera, propulsora de

---

<sup>722</sup> *Westerns are amazed at the simplicity of Japanese rooms, perceiving in them no more than ashen walls bereft of ornament. Their reaction is understandable, but it betrays a failure to comprehend the mystery of shadows [...] Whenever I see the alcove of a tastefully built Japanese room, I marvel at our comprehension of the secrets of shadows, our sensitive use of shadow and light. [...] This was the genius of our ancestors, that by cutting off the light from this empty space they imparted to the world of shadows that formed there a quality of mystery and depth superior to that of any wall painting or ornament.*, in Tanizaki, p. 29, 32 e 33.

<sup>723</sup> Relativamente às bonecas japonesas, que exibiam apenas cabeça e mãos, partes do corpo que se manipulavam, ocultando o *kimono* o resto do corpo, segundo Tanizaki, *To me this is the very epitome of reality, for a woman of the past did indeed exist only from the collar up and the sleeves out; the rest of her remained bidden in darkness. A woman of the middle or upper ranks of society seldom left her house, and when she did she shielded herself from the gaze of the public in the dark recesses of her palanquin. Most of her life was spent in the twilight of a single house, her body shrouded day and night in gloom, her face the only sign of her existence. [...] Daughters and wives of the Merchant class wore astonishingly severe dress. Their clothing was in effect no more than a part of the darkness, the transition between darkness and face. [...] And there may be some who argue that if beauty has to hide its weak points in the dark it is not beauty at all. But we Orientals, create a kind of beauty of the shadows we have made in out-of-the-way places. Such is our way of thinking – we find beauty not in the thing itself but in the patterns of shadows, the light and the darkness, that one thing against other creates.* Tanizaki, in idem, pp. 43-44 e 46.

<sup>724</sup> Vejam-se texto e imagem 74 in capítulo C. II. 2. **pose com/sem pose – corpo nu / corpo despido**.

<sup>725</sup> A propósito da importância da cor, efemeridade e memória em *Antropometrias*, refere Margarida Brito Alves, *Ao som dessa composição [Symphonie Monotone], entravam três modelos nuas que se banhavam com tinta azul – o 'International Klein Blue' –, imprimindo de seguida a marca dos seus corpos pintados em enormes folhas brancas pousadas no chão. Ao artista, que usava o corpo das modelos 'como pincéis', cabia apenas dirigir e presenciar o acontecimento, permanecendo num plano conceptual, distanciado da componente material da sua obra. Nesta performance podemos assim identificar a convivência entre uma vertente conceptual e uma vertente material, que equivalem também a uma componente efémera e a uma componente permanente. [...] Klein consegue garantir a inscrição desse momento para a posteridade através dessas mesmas pinturas – que são, afinal, parte, mas também registo, do acontecimento.* in Alves, *op. cit.*, p. 122. A autora refere ainda o caso de *O Vazio – Le Vide*, Paris, Galerie Iris Clert, 28 de Abril de 1958 –, como proposta mais radical [sic], onde *A chegada, os convidados deparavam-se com a montra da galeria pintada de 'International Klein Blue', ocultando qualquer vista do interior, o que funcionava desde logo como uma assinatura de Klein. A porta principal estava fechada e o acesso ao espaço expositivo era facultado através de uma entrada lateral [...], e que tinha sido coberta por cortinas azuis [...] dava acesso a uma área intersticial semi-escurecida, onde eram servidos cocktails azuis.* in idem.

estados perceptuais e emocionais, a cor exerce poder e mistério na sua capacidade de iluminar ou obscurecer, remetendo à introspecção ou extroversão. Instável, segundo a luz ou opacidade do espaço que a imagem habita, com a cor se recua e avança, alterando a perspectiva. Sussurrando ou exultando, tem a sua semântica e personalidade, fazendo a obra respirar e abarcando o espectador quando este se detém na sua superfície.

É incontroverso que a cor desencadeia estímulos e emoções<sup>726</sup>, actua sobre a sensibilidade e a imaginação, conforme o colorido vibrante e profuso nas iluminuras dos *Livros de Horas*; o luxo e volúpia dos vermelhos renascentistas; o esplendor dos dourados barrocos; o optimismo da pintura impressionista; a alegria expressionista e o movimento no ritmo das pinceladas – veja-se também a sua importância na obra geral de Mark Rothko, Marc Chagall ou Van Gogh, este último apreendendo a força do contraste cromático das cores complementares tirando dela todo o partido. Conforme vimos ao longo desta análise, a cor é uma vontade do artista se exprimir, revelando através desta a sua sensibilidade. A cor evoca, dá voz, nota ou ruído a uma imagem e sentimento às personagens e narrativas<sup>727</sup>.

Quedemo-nos em Miguel Torga, o poeta d*A beleza absoluta*,

DOURO

*Cai o sol nas ramadas.  
O sol, esse Van Gogh desumano...  
E telas amareladas, calcinadas,  
Fremem nos olhos como um desengano.*

*A cor da vida foi além de mais!  
Lume e poeira, sem que o verde possa  
Refrescar os craveiros e os tendais  
De uma paisagem mais secreta e nossa.*

*Apenas uma fimbria namorada  
Vermelha e rosa, se desenha ao fundo...  
O mosto de uma eterna madrugada  
Que vem do incêndio refrescar o mundo.*

Miguel Torga, S. Martinho de Anta, 17 Setembro 1945<sup>728</sup>

---

<sup>726</sup> Na vida quotidiana, estamos virtualmente rodeados por cores impuras. E mais notável é ainda que não tenhamos formado um conceito de cores puras. [...]Trato dos conceitos de cor, como os conceitos de sensação. Wittgenstein – veja-se Ludwig Wittgenstein, *Anotações sobre as Cores*, Lisboa, Edições 70, 1987.

<sup>727</sup> *la couleur des costumes disait le sentiment des personnages*, escreve Jean-Charles Hoffelé, referindo-se a Chagall, in *Musique en images – Marc Chagall*, in Diapason, n° 640, novembre 2015, p. 34.

<sup>728</sup> In Miguel Torga, *Diário. Vols. I-IV*, Diário III, Lisboa, D. Quixote, 1999, p. 244.

A harmonia é, porém, ainda uma preferência, uma harmonia do *todo*. Inferimos da importância do desenho – *ideia*, proporção, harmonia –<sup>729</sup>, fundamental na veracidade da anatomia do corpo [*imagem 343*]. Em Portugal, Almada Negreiros, dom e disciplina, limite e transposição [*imagens 344 e 345*], apresenta-se como o artista mais consciente da determinação do desenho, *ideia* primitiva na inconsciência do artista e expressão da sua essência matriz e mestria, um factor comunicativo muito além do ponto e traço. Nesta viagem, deparámo-nos com figuras reclinadas que apologizam a linha curva e outras que elogiam a linha recta [*imagens 346 e 347*], mas mesmo as formas geométricas puras, que à partida parecem ausentes da figura e nada significar além de fórmulas matemáticas [*imagens 348 e 349*], reformulam um pensamento, uma equação, uma figura mental que, inscrita numa superfície, ganha dinâmica.

A pose é sempre uma construção, porém, há imagens muito construídas, exibindo ostensiva e acintosamente essa construção, e outras despojadas e minimalistas que escondem o processo de construção. No que refere a concepção de arte abstracta, verificámos que, no seu início, a abstracção orgânica está mais perto do observador que a geométrica. A circunferência é fixa, a elipse é móvel, apenas a linha diagonal é uma linha elástica. Quando nesta linha fluida se inscrevem as linhas ondulantes, aí germinam os enigmas do feminino, dando ao corpo um valor ascensional. Note-se que o Surrealismo agarra os indícios do sonho ou alucinação, um mundo ambivalente, assentando na emoção e intuição que esses sonhos despertaram, mas também o primeiro Surrealismo foi abstracto e não figurativo como o de Dalí, Magritte ou Delvaux. Quando o artista ignora a linha – e fê-lo intencionalmente em momentos diversos e com finalidades distintas – sucede um esboroamento/dissolução da figura que se prolonga no espaço, perdendo parcialmente a sua forma – veja-se de René Magritte. *O espargo*, 1980 [*imagem 350*] –, e uma simultânea

---

<sup>729</sup> Para definições sobre o desenho atendemos, no caso português ao incontornável Francisco de Holanda (1517-1585), contemporâneo de Michelangelo Buonarroti. Holanda permaneceu em Roma vários anos, onde trabalhou e estudou, encontrando-se muitas afinidades com o tratado *De Pictura*, de Leon Battista Alberti – *não há hoje este dia debaixo das stellas cousa mais difícil e ardua que o desenhar*, in Francisco Holanda, *Da Pintura Antiga* (1548) [foi consultada a edição Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2008]. Atendemos igualmente a Francisco de Holanda, *Da Ciência do Desenho*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985, e Vítor Serrão, “A Pintura Maneirista e o Desenho”, in *História de Arte em Portugal*, Vol. VII, Lisboa, Publicações Alfa, 1993, pp. 31- 91.

Para mais sobre Francisco de Holanda, considerámos António José Saraiva, “Francisco de Holanda expoente do esteticismo Renascentista”, in *História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Jornal do Foro, 1955; Vítor Serrão, “Os Romanizados: Francisco de Holanda e António Campelo”, in *História da Arte em Portugal*, Vol. VII, Lisboa, Publicações Alfa, 1993, pp. 172- 179; e Fernando António Baptista Pereira, “«... les miracles que font les couleurs et leur grande force...»: la symbolique de la couleur chez Francisco de Holanda”, in *Couleur de la morale, morale de la couleur – Actes du Colloque de Montbéliard*, Montbéliard, Presses Universitaires de Franche-Comté, 16-17 septembre 2005.

fusão do corpo no espaço, diluindo fronteiras, uma liquefacção que decorre do uso da cor e da luz.

Relativamente à decoração de interior, é no século XVI que se divulga na aristocracia este gosto, associado ao poder dos seus proprietários e a intenção de afirmação de estatuto, sendo a decoração competitiva mas muito semelhante. As divisões, que durante largo tempo serviam vários usos, conhecem as suas especificidades. Tendo como fim um efeito visual, os séculos XVI a XVIII divulgaram e incrementaram o ornamento desde as pequenas peças aos têxteis, compreendendo acessórios, leitos e restante mobiliário. A atenção dada também ao revestimento de paredes, frescos e artifícios arquitectónicos levou, após as descobertas nos finais do Quatrocentos de achados romanos dos primórdios da era cristã<sup>730</sup>, a um debruçar sobre os interiores da Antiguidade. Harmonia, regra e ordem eram os vectores, a que se acrescentou um simulacro ilusório através da pintura *a fresco* que imitava materiais como o mármore e madeiras, contribuindo, como as tapeçarias, para a perspectiva de modo a criar profundidade.

A ilusão esmera-se no Barroco, que recorre ao *trompe-l'oeil* em tectos e abóbadas de espaços públicos e à folha de ouro, enquanto nos interiores domésticos investe nas salas – com decorações de flores e frutos – e espaços de dormir – onde predominavam as narrativas mitológicas de amor. Incrustações nas peças de mobiliário, tecidos faustosos e espelhos completavam o cenário, a que não escapavam os pavimentos que mereciam atenção cuidada – a madeira, que pouco sobreviveu, o mosaico e a pedra, em desenhos simétricos, cobertos primordialmente por esteiras, passaram, quando maior era o luxo, a ser decorados com tapetes importados do Oriente e depois de fabrico europeu. O óleo, materiais e superfície criam efeitos de ilusão, um ponto de vista, nem certo nem errado, apenas diferente, que o Barroco fixou usando corpos e objectos que criam o seu espaço, abrindo novos espaços com a sua ilusão<sup>731</sup>. O decoro e o simbolismo das figuras e narrativas foram sendo abandonados com o surgimento do Rococó, que alimentou os excessos faustosos mas incrementou a manufactura e a produção de mobiliário, conforme se verifica sobretudo em França – tanto em Versailles como nos *salons* –, na corte prussiana ou em Portugal – de que é exemplo o Palácio de Queluz –, cujos artistas provinham de França.

---

<sup>730</sup> Estes ornamentos, chamados de *grotescos*, na sua maioria fragmentos de objectos como vasos e vestígios de pinturas nas paredes do *Domus Aurea*, palácio de Nero, conviviam com animais simbólicos e querubins. Vitruvius, Alberti e outros debruçaram-se sobre esta cenografia do espaço e o conceito de *belo* e bom senso.

<sup>731</sup> Note-se que, por exemplo, também Cindy Sherman cria efeitos realistas de quebra de ilusão.

Este excesso de ornatos manteve-se até que o Neoclassicismo recuperou o ideal da Antiguidade, para o que contribuíram as descobertas de Pompeia, aliviando os interiores do excesso desmedido de adereços e artifícios como na leveza do colorido. Oitocentos caracterizar-se-ia pelo crescendo da individualidade do gosto decorativo – reflexo das particularidades dos moradores – reproduzindo uma hibridez de estilos, caminhando lentamente para o debilitar do abismo entre os espaços públicos e privados e dentro destes das diferenças entre o palaciano e a residência familiar. Espaços despojados contrastam com drapejados e paredes revestidas ou cores discretas convivem com cintilante colorido. Assim como, lentamente, o espaço interior preenchido deriva num minimalismo que favorece o corpo. Habitar o espaço é possuí-lo, conviver com a cenografia e teatralidade do mesmo, em que os objectos são uma extensão da figura. Corpo/espaço, duas realidades físicas, mas não apenas com propriedades físicas.

A história da pintura foi demoradamente uma história da *figura*, menosprezando a relação figura/fundo/objecto[s], trilogia de relevo pois que *somos* no que nos rodeia e o ambiente que nos envolve permite-nos compreender a identidade do *eu* e do *outro* – segundo Heidegger, o corpo é a inscrição do *ser* no mundo. Quando os artistas apercebem o fundo como pintura – e fazem-no através da natureza –, o *eu* situa-se finalmente no espaço do *outro* e de todos. Avaliar dos objectos, material factual da vida quotidiana e de integração do *eu*, que se apresentam enquanto/no *fundo*, permite coligir ligações poéticas com a figura/protagonista, e inferir desta com/no tempo da narrativa da tela ou fotografia, reconstruindo o contexto histórico-social de cada época. Habitar um espaço é habitar um *vazio* que o compõe. O objecto, significado e significante, o espaço cénico, a coreografia, contribuem para a estética do corpo que recebem. A figura/corpo convive com os objectos e amaneira-se às *coisas*, com que se identifica, que incorpora, interioriza ou rejeita. Nada é ao acaso num fundo que serve a figura ou que adoptou essa figura.

Verificámos que o corpo renascentista se reclinava inicialmente na natureza, vindo a conhecer, nas imagens em que surgem janelas abrindo para o exterior, a natureza/paisagem enquanto narrativa. A acção de Petrarca – amor central, inspira-se no contacto com a natureza – e Dante – evocação de rios, ribeiras, flores que se encontram em Boticelli cuja Primavera é elogio da natureza – na génese do pensamento renascentista deve estender-se ao olhar maravilhado e contemplativo do homem sobre a natureza e a criação. Na



Renascença, não se assiste, todavia, à natureza pura como fundo, mas servindo visões, lendas e contextos bucólicos inspiradores do amor e da sensualidade, vindo, na segunda metade do século XVI, a escola de Veneza a inscrever a paisagem como componente essencial – ao mesmo tempo que os madrigais atingem o seu apogeu – mostrando-se vários artistas apreciadores das minuciosas paisagens como fundo, utilizado a favor da exaltação da pose, narrativas em que a figura parece apartada do espaço que a envolve, deste absorta, alheia ao que a rodeia, centrando-se o artista na psicologia da figura-protagonista da narrativa, ou dizem, pelos seus atributos, da mensagem oculta mas implícita

Também os objectos se apoderam do espaço, destacam a figura, adjuvando na narrativa desta ou, ao invés, afogam a figura quando os espaços se apresentam muito preenchidos. Atendendo aos colaterais da reclinção, outros diálogos ocorrem entre a figura e o mobiliário que serve a pose. A *chaise longue*, *récamier* e *canapé* – à imagem do *triclinium* e *stibadium*, leitos da Antiguidade – são favoráveis à reclinção ainda que não indispensáveis pois encontrámos o corpo frequentemente reclinado na natureza sobre o chão ou numa espécie de colchão feito de panos ou almofadas. Quando do espaço interior, a paisagem ou os elementos de natureza-morta contribuem para realçar com a sua gramática o sujeito, fornecendo ainda dados históricos e/ou etnográficos, sinais de uma época e dos seus cânones que nos permitem situar/datar no tempo. Os objectos que esta rodeiam, na sua maioria inanimados, dispostos intencionalmente, figuram o corpo em metáfora.

A imagem nunca está só, mas é a figura humana – mais do que a paisagem, enquadramento e adereços –, que se destaca, estando o fundo em função do realce do corpo. O corpo é um território de muitas narrativas que, ao se inscrever num espaço, perfaz a sua realidade. Todavia, não apenas o corpo preenche o espaço, como também o espaço contracena com o corpo, ao recebê-lo e abrigá-lo. O espaço vazio ou preenchido abona em favor da diegese da figura, com o qual esta mantém uma cumplicidade formando uma história efectiva – inclusive os *cantos* são excertos do espaço vividos, pois em virtude da sua convergência geométrica induzem à meditação.

Tudo em arte são entroncamentos. As formas e pose do corpo feminino, que Aristide Maillol (1861-1944) – figura de destaque na escultura até finais da II Grande Guerra – tomou como assunto [*imagens* 351 e 352], influenciaram as figuras simplificadas de Henry Moore [*imagens* 221-223]. O despojamento de corpo com contornos definidos que se

encontra na mulher estática e absorta no seu universo íntimo em *Entre a luz e a escuridão*, 1935, de René Magritte (1898-1967), surge na projecção vídeo, à imagem deste, *Nu n.º 2*, 48" x 32", 2004, de Hope Clark (n.1941) [*imagens 353 e 354*]. De igual modo, *Lenda*, 1919, de Jan Sluijters, remete para Gauguin em *Manao Tupapau, espírito da morte observando*, 1892, que conhece reminiscência em *Nu*, 1939, de William H. Johnson (1901-1970), assim como *Mulher nua reclinada em chão azul*, 1940, de William H. Johnson remete para *Tee Arii Vabine* [*Uma mulher nobre*], 1896, de Gauguin [*imagens 355-356*]<sup>732</sup>.

Tudo em arte são também dissonâncias, pois o mesmo artista inscreve-se frequentemente em diferentes movimentos, em experiências simultâneas ou num percurso evolutivo – confrontem-se, de Paul Delvaux, *A mulher rosa*, 1934, e *Elogio da Melancolia*, 1948 [*imagens 360 e 361*] – e diferentes artistas inscrevem-se num mesmo tempo em correntes díspares – vejam-se, em jeito de exemplo Sonia Delaunay (1885-1979), *Nu amarelo*, 1908; Max Pechstein. *Mulher nua com gato*, 1909; Henri Julien Rousseau, *O sonho*, 1910; e Jacqueline Marval, cuja obra é um misto de Realismo, Fauvismo e Expressionismo [*imagens 362-366*]<sup>733</sup>. Perante a improficiência face à transitoriedade imagística, urge observar e ponderar a multiplicidade destes contributos como auxílio ao autoconhecimento e compreensão geracional do mundo que nos abarca.

Os corpos, a corporação, a corporalidade e a psique ilustram a condição humana. O século XVI artístico procurou reproduzir o mundo real visível da forma mais fidedigna, enfatizando as proporções do corpo e a harmonia da composição. A História da Arte considerou por longos séculos que os artistas da Antiguidade e Renascença haviam estabelecido a fórmula sintetizada do *ideal* do corpo humano – veja-se como Albrecht Dürer no seu *Tratado das proporções do corpo humano*, 1530, procura substituir o cânone do gótico tardio pelo novo ideal renascentista inspirado na Antiguidade –, uma história que contudo não enveredava no âmagu sinuoso da psicologia individual dos modelos retratados. Mas o acesso a trabalhos de sociedades *primitivas* influencia os artistas que, a um mesmo tempo, convivem com o desabrochar da psicanálise e estudos do inconsciente que adjuvam os surrealistas. Futuristas, construtivistas – e na senda destes os artistas da Bauhaus – e artistas *Pop* surgem, por sua vez, na sequência da dinâmica mecanicista

---

<sup>732</sup> Para um olhar global abrangente, atendemos fundamentalmente a Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1997.

<sup>733</sup> Para Marval, vejam-se ainda *imagem 147* e *nota 51*.



acelerada pela maquinaria, o automóvel, o avião. Estas inovações, a par dos próprios experimentalismos que no plano de produção estão a ser conduzidos, viriam a modificar a dinâmica das galerias, que conhecem a instalação, a *performance*, o *happening*. No século XX, nos artistas que optam por temáticas relacionadas com a decadência, pobreza, marca do sofrimento humano ou a crueza da existência, questionando a beleza face à realidade do quotidiano, a pose reclinada, quando existe, surge no sexo abordado não como sedução mas violência ou denúncia<sup>734</sup>. Vida, movimento e efemeridade, a história da Humanidade é uma construção de imagens sobre imagens, em que a repetição de imagens constrói o nosso *museu imaginário*, tem uma função didáctica<sup>735</sup>.

Embora a *descomplexidade* de pudores que o *nu* conhece na contemporaneidade, importa ainda distinguir o corpo despido – desprovido de roupa – do corpo nu inscrito na arte pela idealização e remodelação do artista<sup>736</sup>. Enquanto o corpo representado na sua *nuda veritas* se despe da idealização do nu académico, a fatalidade dramática imbui as figuras de um agente emocional desencadeando perturbações no espectador que impelem à introspecção. Veja-se que já na pintura cubista e abstracta, as *formas* desaparecem ocultando as *formas* que existem. A luz é luz porque existe uma sombra que essa evidencia. Não se trata de uma opacidade, mas de um nublar que revela o que se esconde, como a translucidez do véu que encobre e desnuda chamando a atenção para o oculto. Cada revelação da *forma* coloca perante si o mistério da mesma. Cada desvendamento remete para o que *só se mostra quando não se manifesta*, Martin Heidegger<sup>737</sup>.

Debruçámo-nos neste capítulo essencialmente sobre a pintura, não porque descuremos a importância da escultura<sup>738</sup>, mas porque a terminologia *pin-up* mais reverte para esse *medium*. O olhar pictórico convida o observador, entabulando com este uma relação de cumplicidade. Omniscientes e ubíquos, os olhares dos modelos retratados apreendem o

---

<sup>734</sup> A relação das imagens na obra de arte/*real* é, porém, questionável na escala de trabalhos como os de Ron Mueck que contrastam com as esculturas à escala natural de George Segal ou Duane Hanson, conforme capítulo **C. I. 1. o corpo – o todo território e o fragmento**, respectivamente *imagens* 76, 233-236, 172 e 230-232.

<sup>735</sup> Para Malraux e *museu imaginário*, veja-se capítulo **B. II. migrações, memória e reprodutibilidade**, nota 31.

<sup>736</sup> Para mais sobre esta temática veja-se capítulo **C. II. 2. pose com/sem pose - corpo nu/corpo despido**.

<sup>737</sup> Heidegger referia-se à *unverborgenheit*, a desocultação que revela o oculto. Para mais leia-se Martin Heidegger, *Introdução à Metafísica*, Lisboa, Instituto Piaget, 1997, pp. 117-120

<sup>738</sup> Veja-se por exemplo de Michelangelo, *Noite*, 1526-31 [*imagem* 367], e quanto este trabalho é relevante para a pose.

mundo – alguns, como o de Mona Lisa, seguem o observador com o seu *olhar universal*<sup>739</sup>, aptidão que os olhares das esculturas não possuem. Concluímos que, para o artista, o objecto da pintura do nu feminino foi a mulher, *pin-up*, pela sedução que exerce e como estas imagens actuam sobre o espectador. A realidade é pouco sedutora, nada é mais sedutor que a secreta ilusão e a teatralidade contribui para essa quimera<sup>740</sup>. Enquanto signo, a imanência e teatralidade do corpo reclinado tem um destino, comporta uma mensagem, e a pose fluida e teatral inspira o desejo oculto quando ratificada como *convite*<sup>741</sup>. Todavia, observámos que não é a pose reclinada que lhe confere esse atributo. Muitas imagens *à imagem* da *pin-up*, na verdade não o são. O que certifica o estatuto de *pin-up* não é a pose ou a sensualidade que esta imana, mas o *convite-sedução*, quando este existe. Deparámo-nos com vastas narrativas de *convite* ausente, modelos deslaçadas da intenção de sedução. Constatámos também que a *pin-up* desaparece com as vanguardas que se desimportam da sedução em favor do estudo anatómico, da técnica ou mesmo a desconstrução da figura. Na fragilidade do entre e pós Grandes Guerras, a incerteza do Porvir e a debilidade do Presente, revoluções e manifestos, fronteiras que se diluem e viagens espaciais, o tempo escapula-se no instante débil e o mundo Ocidental não pôde mais ser o mesmo. E com ele as artes.

O corpo nu feminino reclinado é um dos grandes temas da arte e fonte de inspiração. A profícuca presença do nu, mostra do longo exercício de poder patriarcal<sup>742</sup>, foi mote de contestação das *Guerrilla Girls*, cujo cartaz colocado frente ao *Metropolitan Museum*, Nova Iorque, em 1989 [aquisição pela Tate Modern em 2003] – e que elegeu a pose reclinada, reprodução de *A grande Odalisca*, de Ingres, arquétipo iconográfico do nu feminino<sup>743</sup> –

<sup>739</sup> *le regard universel de l'oeil peint* – cf. Grégoire Huret, *Optique de Portraiture et Peinture*, 1670 – consegue-se sem qualquer conhecimento matemático, basta ao pintor pintar a figura olhando para si mesmo.

<sup>740</sup> Segundo Ernest Gombrich, *Pictures are visual illusions under the right circumstances*, in John Kulvicki, *On Images their Structure and Content*, Oxford, Clarendon Press, 2006, p. 42.

<sup>741</sup> Sendo que sedução e desejo não são uma e mesma coisa, conforme Baudrillard, *Seduction is not desire. It is that which plays with desire [...] we exist only in the brief instant when we are seduced – by whatever moves us: an object, a face, an idea, a word, a passion*, in Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, Los Angeles, Semiotext(e), 2012, pp. 58-59 [foi consultada a tradução inglesa de Jean Baudrillard, *L'Autre par Lui-même*, Paris, Éditions Galilée, 1987].

<sup>742</sup> John Berger *claims that this explains why women were so often painted without pubic hair, because hair represented sexual power, which women were not supposed to have*. in Richard Howells, & Joaquim Negreiros, *Visual Cultural*, Cambridge, Polity Press, 2013, p. 97. Para mais sobre Berger, *propriedade* e classe dominante, veja-se capítulo **B. II. imagem – migrações, memória e reproduzibilidade**.

Para genitalidade e pelosidade femininas, atendemos a Desmond Morris, *The Naked Woman – A Study of the Female Body*, London, Vintage Books, 2005.

<sup>743</sup> Ingres foi um eterno apaixonado pelo corpo feminino – que observou, desconstruiu, criou –, porém o desafio dos cânones é-lhe uma constante. O corpo feminino foi o *território* onde Ingres mais revolucionou,

questiona a percentagem de imagens de nus femininos perante a escassez de mulheres artistas aí representadas [imagem 368] segundo a máxima *Until Feminism Has Achieved Its Goals, There Is No Post-Feminism*. O empenho das *Guerrilla Girls*, que tomaram a publicidade como meio para intervir, foi sobretudo político-social, procurando modificar a forma como as instituições e a sociedade acolhiam o processo artístico. Voz e movimento nova-iorquino feminista das artes, reflexivo e inflexivo, que operou sob anonimato nos anos oitenta, procurou desmitificar o nu ficcionado da mulher ideal, bem como dar voz à mulher artista, denunciando o seu olvido no passado e na sociedade contemporânea<sup>744</sup>. Avaliámos, porém, o contributo crescente das artistas para a pose em Suzanne Valadon, Jacqueline Marval, Sonia Delaunay ou Niki de Saint-Phalle, [imagens 258-263, 365 e 366, 362 e 323] que se destacaram como importantes modernistas –, apresentando-se relevante as mulheres artistas retratarem, também elas, o corpo nu feminino reclinado, o que declara uma liberdade social crescente e o reconhecimento pelos seus pares e certifica que a pose reclinada pode ser refutação de um *fado* e certificação de uma *nova mulher*. Do mesmo modo, aferimos a relevância do National Museum of Women in the Arts [NMWA], em Washington D. C., inaugurado em 1987, que promove as obras de produção feminana de todos os tempos e origens nas artes visuais, performativas e literárias.

---

desde *A grande Odalisca*, 1814, no início da sua carreira, a *O banho turco*, 1862, obra dos seus oitenta e dois anos. No que refere o retrato, é certo que Ingres capta a personalidade masculina, enquanto o desejo carnal marca, de facto, o percurso criador do artista na produção de corpos femininos, corpos todavia de sensualidade elegante e refinada. Segundo Pomarède, *Ele é um homem que pinta mulheres, e muitas vezes mulheres nuas, com grande musicalidade, sem que elas precisem de qualquer desculpa ou motivo para estar nuas*. cf. Candelas, in *op. cit.*, p. 26.

<sup>744</sup> O primeiro manifesto das *Guerrilla Girls* ocorreu em 1985, quando o MOMA de Nova Iorque, realizou uma exposição intitulada *Na International Survey of Painting and Sculpture*, onde, dos 169 artistas que participaram, apenas 13 eram mulheres. Frente ao museu, manifestou-se este primeiro grupo de mulheres, de rostos cobertos com máscaras de símios – a remeterem para *King Kong*, que haviam adoptado como símbolo patriarcal –, contestando a desigualdade. Seguiram-se outras manifestações e intervenções sob a forma gráfica de cartazes colocados nas ruas do Soho, anúncios em autocarros e destacáveis em magazines. O facto de recorrerem ao cartaz publicitário poderá fazer das *Guerrilla Girls* propagandistas, mas as suas questões, relativamente aos parâmetros sociais que ordenavam a disparidade de géneros foram profundas.

Uma retrospectiva do trabalho desenvolvido pelas *Guerrilla Girls* realizou-se este ano em Madrid, celebrando os trinta anos da fundação do grupo e a sua produção, mostra que inclui os cartazes concebidos e correspondência. Veja-se catálogo de exposição *Guerrilla Girls 1985-2015*, Madrid, Matadero Madrid – Centro de Creación Contemporánea, 30 enero-26 abril 2015.



As obras referidas neste capítulo foram, até aqui, pensadas de forma mais generalista, ainda que não apenas um mapeamento pois ponderámos os seus contexto e congruência. Conforme título deste capítulo, recuperando as abordagens antes reflectidas, vamos agora criar um diálogo entre imagens, debruçando-nos sobre um estudo da pose à luz da *pin-up*. Partimos das imagens e percurso deste registo, para, em seguida, observarmos *Olympia*, 1863, de Edouard Manet, reclinções precedentes que esta inspiraram, considerando outras que dela decorreram, visando estabelecer, e fundamentar, o elo *pin-up*. Para a efectivação deste estudo, tomamos as reflexões de Daniel Arasse, John Berger, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman e Louis Marin<sup>745</sup> sobre como *olhar* uma imagem e a relevância do *detalhe*, de modo a fundar uma leitura da *verdade* da pintura e da obra, porquanto é o detalhe que revela do inconsciente estético, do *sintoma*, e o *sintoma* que se reflecte no *detalhe*, objecto parcial<sup>746</sup>.

Seleccionámos para esta análise as obras *Vénus de Dresden*, 1510, de Giorgione; *Vénus de Rubende*, 1518, de Palma Il Vecchio; *Ninfa da fonte*, 1537, de Lucas Cranach, *o Velho*; *Vénus de Urbino*, 1538, de Tiziano Vecellio; *Vénus*, c.1550, de Lambert Sustris; e *Olympia*, 1863, de Edouard Manet [*imagens a-1*], assim como outras que, pontualmente, surgem pertinentes, em conexão com imagens *pin-up*.

---

<sup>745</sup> Autores que elegemos [entre outros de similar importância que estudámos e referimos no capítulo **C. I. 2. ver, ver-se, ser visto – o corpo interface entre o eu e o outro**], atendendo particularmente às considerações nas obras Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Paris, Éditions Denöel, 2000; Daniel Arasse, *Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992; Daniel Arasse, *Le Sujet dans le Tableau*, Paris, Flammarion, 2006; John Berger, *About Looking*, London, New Delhi, New York & Sydney, Bloomsbury Publishing, 2009; John Berger, *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 2002; Georges Didi-Huberman, *Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde*, Paris, Les Editions de Minuit, 1992; Georges Didi-Huberman, *Devant l'Image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Editions de Minuit, 2008; Louis Marin, *De la Représentation*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994; e Jacques Rancière, “Des divers usages du détail”, in *L'Inconscient Esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2001], ainda que estes autores nem sempre concordem.

<sup>746</sup> *L'oeil humain – celui de l'artiste qui observe et retranscrit ou celui du spectateur qui examine des oeuvres – se délecte de fragmenter les choses [...] Or, 'entrer dans le détail' est un exercice jouissif et constructif, où l'on a le sentiment qu'un monde nouveau se niche dans le moindre recoin, où l'on savoure la beauté de ce qui semble à première vue anodin, où l'on fait en somme l'expérience permanente de la surprise... cf. Thomas Schlessier, “9 histoires de détails”, in Une histoire du détail dans l'art, dossier Beaux Arts magazine, juin 2015, p. 40. Le détail fonctionne alors comme objet partiel, fragment irraccordable qui défait l'ordonnancement de la représentation pour faire droit à la vérité inconsciente [...] le 'figural' sous le 'figuratif' ou le 'visuel' sous le 'visible' représenté. [...] cet apport aujourd'hui revendiqué de la psychanalyse à une lecture de la peinture et de son inconscient, Rancière, in idem, p. 59.*

O termo *pin-up* surge no inglês em 1941<sup>747</sup>, embora imagens desse cariz ocorram – na pintura como em fotografia – já na última década de Oitocentos. A tela e a fotografia *pin-up* breve deram lugar ao *poster* e sua reprodução em massa, sob a forma de calendário a afixar – cuja impressão garantiu um sucesso retumbante –, sendo ainda de referir a litografia ou mesmo o bilhete-postal – de menores dimensões, ainda que de mais fácil circulação –, bem como recortes de capas e páginas de magazines ou jornais. A figura *pin-up* repercutir-se-ia também em imagens que tinham como fim um uso comercial, como publicidade em sabonetes, outros artigos de higiene e *toilette*.

Para a imagem *pin-up*, muito contribuiu o conceito de uma mulher independente, ideia que nascera, nos Estados Unidos, com a *Gibson girl* [imagem 1], uma beleza criada por Charles Dana Gibson (1867-1944), cujos desenhos invadiram os magazines. Modelo americano de formosura, a *Gibson girl* pode ser considerada a primeira *pin-up* do século XX, pois fez furor na I Grande Guerra, quando os desenhos do artista se reproduziram, tratando-se, todavia, de uma *pin-up* peculiar. Romântica no trajar e independente nas ambições, a *Gibson girl* aspirava ao êxito público e sucesso pessoal, à liberdade de *ser* e escolher um marido, estudava e praticava desporto. Ícone da moda, do social e do moderno, agradava ao olhar masculino e era admirada pelas mulheres. Sorria sem riso, sublinhando as suas autoconfiança e distinção, associando a elegância ao rosto belo, cabelo aprimorado e corpo cinzelado pelo espartilho.

Este padrão expande-se no modelo e atriz, mulher emancipada, tendo o magazine *Esquire* reproduzido muitas imagens atractivas, mulher mais inspiradora pela beleza do que pela sexualidade, que levava sorte e infundia patriotismo. Eram desenhos ou *cartoons*, a maior parte *Vargas girls*, popularizando-se e expandindo-se entre 1942-1946<sup>748</sup> – vejam-se telas *pin-up* de Alberto Vargas (1896-1982), pintor peruano residente em Los Angeles [imagens 2 e 3], e atente-se, ainda, em imagem sem título, 1943 [imagem 4], pintura inspirada num misto das atrizes Dorothy Lamour (1914-1996) e Hedi Lamar (1914-2000) [imagens 5 e 6]<sup>749</sup> –, e

---

<sup>747</sup> Cf. John Ayto, *Movers and shakers: a chronology of words that shaped our age*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 126.

<sup>748</sup> Cf. Maria Elena Buszek, *9 million copies of the magazine-without adverts and free of charge was sent to American troops stationed overseas and in domestic bases*, in Maria Elena Buszek, *Pin-up grrrls: feminism, sexuality, popular culture*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 210

<sup>749</sup> Alberto Vargas foi contratado pelos *Ziegfeld Folies* para pintar *showgirls* em anúncios e cartazes de entradas do teatro, tendo como primeiro modelo a sua mulher, Anna Mae Clift – veja-se Anna Mae Clift, in *Greenwich*

que contribuíam para elevar o moral das tropas americanas que se encontravam no Pacífico. De igual modo, atrizes como Ramsay Ames (1919-1998) e Andrea King (1919-2003), posaram para o *Yank, Army Weekly* – magazine semanal das Forças Militares americanas – [imagens 9 e 10], publicado durante a II Grande Guerra sob o controle do *War Department*<sup>750</sup>. A proliferação destas imagens em largo lastro na cultura visual popular desencadeou protestos e adesões – ora em favor da liberdade, ora protestando contra a sua imoralidade e ofensa à dignidade<sup>751</sup>. São, porém, figuras glamorosas, nas quais a pose é basililar, e menos explícitas que as eróticas.

Fórmula crescente desde os anos 20, algumas destas atrizes vieram a tornar-se *sex symbols*, quando a atriz de nomeada surge como ícone de erotismo pousando como *pin-up*, representação da *femme fatale* que incrementou os clãs de admiradores e promoveu carreiras através de uma visibilidade sexualizada<sup>752</sup>, como é o caso das americanas Betty Grable (1916-1973), Rita Hayworth (1918-1987), Marilyn Monroe (1926-1962) e Betty Brosmer (n.1935), ou da inglesa Pamela Green (1929-2010) [imagens 11-20]. Em 2 de Junho 1953, Pamela Green surge em fotografia comemorativa da coroação de Elizabeth II. Em Dezembro do mesmo ano, Marilyn Monroe é capa da *Playboy* magazine<sup>753</sup>. Figura icónica da cultura *Pop*, *Queen of Pin-ups*, e uma das primeiras *playmates*, Bettie Page foi *Miss January 1955* da revista *Playboy*, o primeiro magazine a divulgar o nu erótico a largo público.

Vedeta do musical de Hollywood, Betty Grable foi a maior e mais bem paga *pin-up* durante a II Grande Guerra – cujas pernas segurou em um milhão de dólares cada, no Lloyd's of London, *mercado de seguros* conhecido pelo insólito. Rita Hayworth, mito do cinema, foi

---

*Village Follies*, Shubert Theatre, 1921 [imagem 7]. Com a indústria movendo-se da Broadway para Hollywood, e o encerramento das *Ziegfeld Follies*, o cinema atrai-o, tendo passado a trabalhar para magazines de destaque. Conforme Vargas, Florenz Ziegfeld ensinou-lhe *the delicate borderline between a nude picture and a wonderful portrait with style and class*. cf. CHINO, Jorge. *Latin Obsession: The Tragic Tale of a Pin-Up Artist*, in *El Andar Magazine*, Spring 2002 [foi consultado artigo in [www.elandar.com](http://www.elandar.com)]. Vargas não deixou de produzir imagens pin-up nas décadas pós-guerra, conforme tela de 1963 [imagem 8].

<sup>750</sup> Para mais sobre o magazine *Yank, Army Weekly* – primeiro número vem a público em 17 de Junho de 1942, sendo o último publicado em Dezembro de 1945, conhecendo 21 edições em dezassete países –, veja-se Barrett McGurn, *Yank, the Army Weekly: Reporting the Greatest Generation*, Golden, Fulcrum Publishing, 2004; e Egbert White, “A Free Press in a Citizen’s Army”, in *The Journal of Educational Sociology*, Vol. 19, No. 4, December 1945, pp. 236-248 [foi consultada edição online in [www.jstor.org](http://www.jstor.org)].

<sup>751</sup> Para estas querelas, assim como argumentos feministas logo em 1869, veja-se Joanne Meyerowitz, “Women, Cheesecake, and Borderline Material”, in *Journal of Women's History*, No. 8, 1996, pp. 9-10.

<sup>752</sup> Veja-se Buszek, *op. cit.*, p. 29.

<sup>753</sup> Veja-se Marilyn Monroe para o primeiro número de *playboy*, 1953, *imagem 57* in capítulo **C. II. 2. pose com / sem pose – corpo nu / corpo despido**.



idolatrada no ecrã e a segunda mais popular *pin-up* clássica, para muitos a *pin-up top* da década. Marilyn Monroe, símbolo sexual *quintessencial* de Hollywood, conhece sucesso sobretudo após se destacar no registo *pin-up*, figurando logo no número inaugural. Pamela Green, de largo sucesso nas décadas de 50 e 60, foi uma das musas do fotógrafo Harrison Marks (1926-1997), que esta imortalizou no magazine *Kamera*. Betty Brosmer, um dos modelos mais bem pagos na década de 1950, foi capa de mais trezentos magazines. É esta uma exígua mostra de um universo fecundo, em que as atrizes mais afamadas souberam gerir o *glamour*<sup>754</sup> na sua carreira do mesmo modo que a divulgação das suas fotos. Estreita foi, assim, a ponte entre o cinema e o retrato *pin-up*, conforme Zoe Morzet pintando Jane Russel, para *The Outlaw*, filme *Western*, realização de Howard Hughes, 1943 [imagem 21]. Zoe Morzet – artista, ilustradora e modelo – foi uma das primeiras contribuidoras para o género, respeitada pelos seus pares, tendo a vantagem de posar para si mesma. Produziu imagens de *pin-up* em pintura, para fotografia de magazine e *posters* publicitários de cinema.

Entre as imagens concebidas por numerosos artistas<sup>755</sup>, aquilatámos que Gil Elvgren (1914-1980) é considerado o melhor – e porventura o mais prolífico – na produção *pin-up* na ilustração americana. Proprietário, nas décadas de 60 e 70, da galeria *The Girl Whirl* – única dedicada à arte *pin-up* –, segundo Louis Meisel, *Entre meados dos anos 30 e 1972, Elvgren produziu mais de quinhentas pinturas de lindas raparigas e mulheres. Quase todas são óleos sobre tela e obras de arte terminadas e complexas.*<sup>756</sup> – veja-se Bettie Page (1923-2008) [imagens 22-25], um dos modelos favoritos de Elvgren. Se artistas como Harvey Dunn (1844-1952) – sobretudo a tela *Nude*, 1939, publicada na revista *Time*, número de 9 de Junho de 1941 [imagem 26] – influíram em Elvgren, por sua vez, este influenciou contemporâneos e seguidores como o neo-realista John Kacere (1920-1999) – conforme *Joelle 89*, 1989 [imagem 27].

Mulheres entrando e saindo de salas de espectáculo, hotéis e restaurantes luxuosos. Mulheres atléticas, independentes, exalando uma beleza inconvençional, de peculiar sofisticação. Vestidos longos de cetim e seda, estolas de pele e cabeleiras ondulantes. Elegância, charme, *glamour*. O *frisson* da grande urbe incendiando a noite, as luzes dos

---

<sup>754</sup> Para *glamour*, veja-se Maggie Wolff Peterson, “The Glamour Side of Photography”, in North Valley Business Journal 5, Section 1, September 1994

<sup>755</sup> Charles Martignette e Louis Meisel referem 77 artistas, em *The Great American Pin-up* – veja-se Charles Martignette & Louis Meisel, *The Great American Pin-up*, Hong Kong, London, Los Angeles, Madrid, Paris & Tokyo, Taschen, 2011.

<sup>756</sup> In Charles Martignette & Louis Meisel, *Gil Elvgren – The complete pin-ups*, Hong Kong, London, Los Angeles, Madrid, Paris & Tokyo, Taschen, 2008, p. 254.



projectores enaltecendo os corpos, contrastes de sombra embaído os rostos de enigma, magnetismo e sedução. E as Grandes Guerras. O mundo americano criou a *pin-up*, produto quimérico de um universo imperfeito, fantasia que correu o planeta e aconchegou a imaginação.<sup>757</sup>

\*

Segundo Daniel Arasse, o *nu* é uma invenção pictural renascentista. No início do século XV, a concepção do corpo é ainda arcaica. Em meados de Quatrocentos, o corpo metamorfoseia-se. Libertando-se do rigor e contenção, o corpo desabrocha em graça e prazer, inscrito na paisagem em fundo que integra o *eu* no mundo.

Em *Marte e Vénus*, c.1483, de Botticelli [imagem 28], *Vénus*, envolta em vestido que se assemelha a uma sobreposição de véus, surge cinzelada no traço de contorno que destaca a figura do fundo a modo de um baixo-relevo. O olhar está apartado num pensamento ausente, a cor da pele é pálida e marmórea, polida e fria, evocando a estatuária clássica, desviante da componente sexual e remetendo para a divindade celestial transcendente e mineral, o que revela a contenção imposta por Savonarola que retumbava em Florença. Este carácter celeste – *Venus coelestis* –, modelo do *ideal*, na senda do apreço grego, nudez não ofensiva, procurava um rosto delicado a reflectir a pureza interior num corpo nu que não despertasse desejo, distanciando-se do Humanismo renascentista, ideal em oposição à *Venus naturalis* de impacto sexual, perturbadora, conforme *Vénus, Marte e Cupido*, c.1490, de Piero di Cosimo [imagem 29]. Cerca de três anos depois, Botticelli pinta *Nascimento de Vénus*, 1486 [imagem 30], então já nu integral, cujo sexo se apresenta encoberto pelos cabelos da deusa, reiterando o corpo marmóreo, cinzelado, porventura em consequência da sua formação de ourives – Warburg dizia ser Botticelli o *pintor-ourives*<sup>758</sup> –, definido pelo traço de contorno do desenho, para o que ainda contribui a *tempera magra*, com o seu colorido

---

<sup>757</sup> Para mais no que refere o assunto *pin-up*, vejam-se Tom Tierney, *Pin-Up Girls of World War II Paper Dolls*, New York, Dover Publications, 2009; John Costello, *Virtue Under Fire: How World War II Changed Our social and Sexual Attitudes*, Boston, Little Brown, 1985, pp. 144–155; e Andrew Ross, *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, London & New York, Routledge, 1989.

<sup>758</sup> Havendo à época próximas relações entre pintores e ourives, foi de Botticelli – ourives florentino, junto do qual Mariano Filipepi, pai de Alessandro, colocara o seu filho a aprender a arte da ourivesaria – que Alessandro [Sandro] adoptou o apelido *Botticelli*. Warburg, Clark e Didi-Huberman consideram Botticelli o *pintor-ourives*. Leiam-se Aby Warburg, “La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli” (1893), in Sybille Muller, *Essais Florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 89; Kenneth Clark, *The Nude – A Study in ideal Form*, Princeton, Princeton Press, 1972, p. 167; e Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus – nudité, rêve, cruauté*, Paris, Éditions Gallimard, 1999, pp. 11–25. Veja-se ainda Martine Laroche, *Le Nu*, Paris, Gallimard, 1969, vol. I, p. 167 – *La Naissance de Vénus présente une facture si serrée et si sculpturale qu'elle pourrait presque être exécutée comme un bas-relief*.

pálido, opaco e luminoso<sup>759</sup>. Bela pelo corpo e pela nudez, *Vénus* é um corpo que, todavia, ainda não é corpo. O contorno e o traçado eram então apreciados e o nu, corpo despido de roupa, não era considerado como organismo vivo mas enquanto desenho.

Porque o Passado não é imóvel, está sempre a ser redescoberto, *Vénus* renasce e renova-se, ressurge em todo o esplendor num *reapreço* pelo helenismo, estética e filosofia que comporta a conjunção da fé e Humanismo. Embora as diferenças temporais que marcam o início da Renascença, há um movimento de conjunto, um *ensemble* que é a História Europeia, onde estas mudanças se deparam, cruzam e *hibridam*. O pensamento racionaliza-se e racionaliza o corpo, observado em consequência das mudanças sócio-político-religioso-filosóficas. Numa Europa suspeitosa do feminino herdeiro de Eva, potencialmente enfeitiçador, o nu feminil vinga no Renascimento em favor da beleza sensual. Atitude de rotura, em oposição à escolástica, o ideal humanista subscreve uma filosofia que coloca o indivíduo no centro do mundo, sendo o corpo redescoberto inevitável neste debruçar sobre o Universo e o ser humano neste. O corpo fascina pela anatomia e movimento. Licencioso, era um dos meios para compreender o *eu* e o ser humano, busca atribulada e perseguida pelos renascentistas humanistas.

A tradição da pintura de mulher nua existente em Veneza talvez haja iniciado com *Vénus adormecida* – ou *Vénus de Dresden* –, 1510, de Giorgione [*imagem a*], um *ritratto di nozze*. A paisagem emoldura a deusa numa beleza idealizada. Contudo, os primeiros nus femininos, descontextualizados, *nus* apenas *porque sim*, foram pintados no século XV no interior das *cassoni*, arcas de casamento florentinas<sup>760</sup>, onde era comum a representação de corpo feminino reclinado promovendo a fertilidade<sup>761</sup>. Predecessoras dos nus de Giorgione e Tiziano, havendo já passado de moda aquando da execução de *Vénus de Urbino*, 1538 [*imagem d*], tudo indica, conquanto, haver sido nessas que Tiziano se inspirou para o nu reclinado, trazendo-o da arca florentina para o palco na boca de cena veneziana – o que faz sentido pois que estas arcas continham a roupa para vestir o corpo<sup>762</sup> –, do mesmo modo

---

<sup>759</sup> La 'Vénus' de Botticelli est aussi belle qu'elle est nue. Mais elle est aussi reclose, aussi impénétrable qu'elle est belle. Dure est sa nudité: ciselée, sculpturale, minérale. Ciselée, parce que le dessin qui la contourne est d'une netteté particulièrement tranchante, une netteté qui 'enlèle' le corps nu de son propre fond pictural, un peu à manière d'un bas-relief. Didi-Huberman, in *op. cit.*, p. 11.

<sup>760</sup> Ou *coffres en sarcophage*, como eram denominadas pelos franceses as arcas esculpidas de enxoval da nubente.

<sup>761</sup> Veja-se decoração em *cassoni*, de Lo Scheggia [Giovanni di Ser Giovanni] (1406-1486), irmão de Masaccio. *Jovem reclinada*, c. 1440 [*imagem 31*].

<sup>762</sup> Camas e arcas de casamento eram esculpidas ou decoradas no seu exterior com cenas panorâmicas da natureza, narrativas bíblicas ou mitológicas, ostentando um nu feminino – e por vezes também um masculino

que foi buscar a pose a Giorgione transferindo *Vénus* reclinada na natureza para o *palazzo* interior.

Inevitavelmente, surge-nos a questão do corpo de *Vénus de Urbino* estar nu ou despido, se se trata de representação de *Vénus* ou de uma cortesã, pois não descortinamos na figura qualquer sentimento de vergonha ou pudor. Enquanto *o corpo nu é um corpo vestido de arte*, o corpo despido, mais inconveniente, é aceitável na cortesã. É certo que a percepção da nudez surge pós-Eva, associada ao ganho de consciência do pecado original<sup>763</sup>, mas note-se que Arasse considera a *Vénus de Urbino* uma cortesã, sendo assim o desprendimento de pudor aceitável. *Vénus de Urbino* foi todavia encomendada a Tiziano por Guidobaldo della Rovere, futuro senhor de Urbino<sup>764</sup>, sendo sua prometida Giulia Varano, duquesa de Camerino, então com dez anos de idade, servindo a tela de modo a introduzir a noiva na sexualidade, o que testemunha a importância do erotismo matrimonial, pelo que o tornar público de uma atitude, como a masturbação que a tela indicia, que era recomendada na intimidade do casamento<sup>765</sup>, não se apresentava obscena ainda que ousada.

Ainda que para a sociedade cristã renascentista seja o casamento a legitimar a sexualidade, um quadro sobre o matrimónio não defende necessariamente o matrimónio, nem todas as telas de mulheres nuas são *ritratto di nozze*<sup>766</sup>. Se atentarmos na tela de Tintoretto, *Vénus*,

---

– reclinado no interior das tampas. Sendo uma ocasião por excelência para redecorar a casa, era comum a família do noivo encomendar pares de arca de casamento – *cassoni* – para o dote da noiva, cujo conteúdo era exibido rua afora a par do cortejo da noiva até à nova casa. É de referir que alguns artistas, como Botticelli se debruçaram também sobre a pintura de mobiliário que ocupava o quarto aposento.

<sup>763</sup> *Comme disent les Anglais, elle est moins 'nude' que 'naked', moins nue que dénudée. Elle le sait mais n'en éprouve aucune mauvaise conscience. Elle ne connaît pas ce sentiment de honte qui fait toute la différence entre la nudité d'avant et celle d'après le Péché originel*, in Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Paris, Éditions Denöel, 2000, p. 157. Para Eva e o pecado original e a projecção de uma teoria de sexualidade emergente, atendemos ainda a Elaine Pagels, *Adam, Eve and the Serpent*, New York, Vintage Books, 1989

<sup>764</sup> O modelo da tela encomendada por Guidobaldo, fora já dois anos antes, em 1536, modelo de uma tela – *La Bella* – encomendada por Francesco Maria, pai de Guidobaldo [o modelo pode ter sido eventualmente Isabella d'Este ou a sua filha, Eleonora Gonzaga].

<sup>765</sup> A masturbação feminina era considerada, no contexto matrimonial quinhentista, como aceitável e mesmo recomendável. Para esta temática, atendemos a Rona Goffen, *Titian's Women*, New York, Yale University Press, 1997 e Fredrika Jacobs, *Defining the Renaissance 'Virtuosa': Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Veja-se também o artigo Mary Wiseman, “Rona Goffen, Titian's Women & Freferika Jacobs, Defining the Renaissance Virtuosa: Women Artists and the Language of Art History and Criticism”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 4, Autumn 2000, pp. 420-324 [foi consultada a edição online in [www.jstor.org](http://www.jstor.org)].

<sup>766</sup> Estes *ritratto di nozze*, tal como a *cassoni*, eram tradição renascentista, encomendando os esposos abastados, a artistas de nomeada, uma tela onde se registava o enlace próximo, sendo o casal protagonista da cena. São exemplo desta prática, *Os esposos Arnolfini*, de Jan Van Eyck. 1434, ou *A Sagrada Família na tribuna [Tondo Doni]*, de Michelangelo, 1506-08, encomendada aquando do enlace de Ângelo Doni com Maddalena Strozzi [pintura

*Marte e Vulcano*, c. 1551 [imagem 32], o artista explora o poder da imagem e sedução para guiar o desejo. *Vénus* está em vias de se cobrir ou, ao invés, de se desnudar com intuito de seduzir? A temática é séria, vergonhosa ou existe humor, recreio, divertimento nesta narrativa? Todas as probabilidades são ponderáveis, ainda que se tratando de um episódio mitológico.

*Vénus*, casada com *Vulcano*, atraiçoa-o com *Marte*. Habitualmente, *Vénus* e *Marte* apresentam-se nus, deitados no leito do adultério, porém, aqui, *Marte* está oculto<sup>767</sup>, enquanto *Vulcano* espreita a sua esposa, esquecido do que procurava – a prova de adultério – rendido a *Vénus* nua. Em 1550, a mulher nua era já trivial na pintura renascentista, aquiescência que inquietava a Igreja, vindo a resultar em períodos de austeridade extrema, em virtude da nudez e das narrativas. Esta representação do adultério de *Vénus* é temática recorrente de modo a passar uma mensagem de intimidação a jovens esposas, conforme os vários textos publicados em Veneza condenando o adultério e as imagens eróticas, escritos e publicados à época em que esta tela foi pintada e que, contribuirão, ou não, para a explicar, pois num mesmo tempo e mesma sociedade pontos de vista e atitudes podem ser contraditórios<sup>768</sup>. A cena sugere zombaria nas posições de *Vulcano* e *Marte*, sendo apenas *Vénus* que não faz parte deste discurso irónico dada a sua situação desconfortável, onde

---

iniciadora do Maneirismo, é um misto de religioso e pagão – pela temática alegórica em que contrastam a Virgem e Jesus-Menino em primeiro plano com as personagens nuas em fundo correspondentes ao paganismo precedente a Moisés].

Consideram-se, igualmente, nos quadros de casamento, as telas que representam a nubente [*Laura* ou *rittato di Giovane sposa*, de Giorgione, c. 1506, adornada com folhas de loureiro, símbolo da longevidade matrimonial] ou *Betsabé no banho*, de Paolo Veronese, 1575, encomendada por um cliente veneziano, cena bíblica que tem por temática o adultério e a justiça; *A Primavera*, de Sandro Botticelli, 1478-82, pintura alegórica misto de sagrado e profano, cuja figura central poderá ser a *Virgem* ou *Vénus*, numa sublimação da feminilidade, rodeada das Três Graças, Cupido ou Mercúrio a proteger o ideal platónico, encomendado aquando do enlace de Lorenzo de Médicis com Semiramis Appiani; ou ainda o fresco para a Villa Tornabuoni Lemi di Careggi, Florença, *Vénus e as Graças oferecendo presentes a jovem mulher*, de Sandro Botticelli, c. 1486, aquando do casamento de Lorenzo Tornabuoni e Matteo di Andrea Albizzi. A representação de *Vénus* nesta categoria faz-nos questionar se as mulheres, enquanto espectadoras, observando o erotismo do corpo feminino nu, se identificam a si mesmas com a deusa do amor.

<sup>767</sup> À imagem do espelho, frequente nas narrativas da mulher reclinada, o escudo funciona nesta tela como reflexo porém do porvir. Colocado estrategicamente à altura do leito, quase dissimulado, junto ao berço onde dorme Cupido, o escudo de *Marte* serve de espelho mostrando o futuro próximo – cena que se vai seguir – da posse de *Vénus* por *Vulcano*, e que induzimos pois *Vulcano* encontra-se reflectido numa pose que não a da narrativa em primeiro plano. Recorde-se que também o escudo de *Perseu* era polido, de modo a petrificar *Medusa*, e o de *Eneias*, fabricado pelos Ciclopes, era mágico mostrando o destino glorioso de Roma. Arasse menciona ainda um outro espelho, fora da narrativa, colocado no nosso lugar de espectador, onde *Vénus* se olharia enquanto fazia a sua *toilette*, e que despertaria o desejo de *Marte*, bem como nele *Vénus* veria a aproximação de *Vulcano*, permitindo a *Marte* que se escondesse.

<sup>768</sup> Veja-se Arasse, *op. cit.*, pp. 14-15.

podemos ler a crítica à mulher adúltera, podendo esta tela, cujo comendatário se desconhece, e que esteve desaparecida longo tempo, ter sido realizada para uma corteia.

As pinturas seculares de Tiziano traduzem o fascínio do artista pela beleza feminina. A imaginação de Tiziano reflecte a mestria florentina mas o seu colorido próprio é mais expressivo e liberto de cânones, conforme se aprecia no apelo erótico das personagens, que o artista inscreve no contexto veneziano, onde as mulheres, mesmo as casadas, tinham adquirido a sua visibilidade social. É, porém, contraditória a componente sexual imbuída nas suas figuras, que a um mesmo tempo estimula e inibe dada a remissão para um plano divino superior das mesmas, bem como a psicologia com que dota os corpos. Fronteiro entre o Renascimento e o Maneirismo, as figuras de Tiziano são altamente inspiradoras, em clara harmonia nas curvas dos modelos. Os corpos são uma presença musical que se reclinam na luz serena do fim do dia, à imagem dos princípios da harmonia das esferas. Harmonia igualmente latente nas suas composições onde exalta a beleza dos modelos, pele leitosa e sedosa que se mescla nos leitos de cetim e rendas igualmente sensuais.

Por sua vez, Cranach apresenta as ninfas idílicas, formas escuras, ancas estreitas, seios pequenos apartados e ventre algo proeminente. Os seus nus, de rosto triangular e olhos semicerrados, cabelo entrançado e cobertas de véus transparentes, *vestem-se* apenas de jóias – colar, bracelete e anéis –, véus e atavios que igualmente encontramos em *Venus Cytherea*, 1561, de Jan Massys (1508-1580) [imagem 33]. Em *Ninfa da fonte*, 1537 [imagem d], o corpo nu reclinam-se sob manto de plantas, repousando a cabeça em drapejado vermelho, que sobressai pela cor e sugestão erótica. Porém, Cranach não celebra o erotismo. Em virtude da sua amizade a Lutero, e inerente afinidade de ideias reformistas, defende a pureza e ingenuidade desfavorizando a sedução tentadora. Na pastoral, a mulher surge nua e trémula na natureza sombria e silenciosa, numa conciliação com a *Terra-Mãe*. Os corpos apresentam-se *trágicos* na sua solidão e fusão na natureza, embora esta seja um *locus amoenus*. Passivos, reduzem-se à sua *fatalidade*. Apenas *Vénus*, deuses, ninfas e Sátiros se apresentam nus na natureza. Verificamos que *Vénus* de Giorgione e Palma Il Vecchio e as ninfas de Cranach [imagens a, b e d] se reclinam nuas na natureza, enquanto as *Vénus* de Tiziano e Sustris [imagens e e e] se inscrevem em espaço fechado.

Afroditite, tornada *Vénus* quando adoptada pelos romanos, surge como mito mais recorrente nas artes, figura feminina apreciada por excelência, dada sua beleza, alegria e culto do amor. Lambert Sustris, pintor flamengo, chegara a Veneza começando a trabalhar no *atelier* de Tiziano quando este pintava *Vénus de Urbino*. Sustris inspira-se nesta de igual modo que Tiziano se havia inspirado na *Vénus de Dresden* de Giorgione, tela que Tiziano concluiu após a morte do seu mestre – porventura, Tiziano terá também tido como referência a *Vénus de Rubende* de Palma il Vecchio. Com *Olympia* – inspirada nas *Vénus* espirituais e repousantes dos mestres Giorgione, Palma il Vecchio, Tiziano, e Sustris –, exposta a todas as críticas, Manet fez uma viragem em que a quebra do *ideal* questiona o nu. O corpo contemporâneo oitocentista insere-se num referente clássico. Na segunda metade do século XIX, a Paris artística oscilava entre a figuração de um corpo sexuado real e um corpo idealizado, uma imagem que se aproximava do quotidiano procurando eliminar a fronteira entre a arte e a vida. O corpo imaginário é, porém, incerto pois um corpo representado nunca é um corpo *real*, uma vez que a representação não resulta apenas da experiência visual. Desta crise, em que os artistas procuravam como inscrever o nu na pintura moderna, sem que este deixasse de ser um *nu vestido de arte*, surge *Olympia*, de Manet, a rasgar fronteiras e preconceitos.

*Olympia*, de Manet [imagem 8],<sup>769</sup> e *Nascimento de Vénus*, de Alexandre Cabanel [imagem 34], foram produzidas no mesmo ano, 1863, e ambas patenteiam a temática do nu feminino reclinado. Apresentada no *Salon* de 1863<sup>770</sup>, e adquirida por Napoleão III para a sua colecção particular, em *Nascimento de Vénus*, Cabanel toma como assunto um episódio mitológico clássico, popular em Oitocentos e que permitia de forma ambígua e astuciosa representar o erotismo sem que este ofendesse o pudor<sup>771</sup>. A pose, libidinosa, é contudo um retrato puro, ainda que idealizado, da nudez feminina. *Olympia*, exibida dois anos depois, no *Salon* de 1865, embora menos lânguida, desencadeou acesa crítica sobretudo pela forma como o seu olhar interpela o espectador. Reclinada, provocadora e imoral para os

---

<sup>769</sup> O modelo de *Olympia* foi *Victorine Meurent* (1844-1927) amiga do pintor, para o qual pousou durante treze anos, e modelo de outros contemporâneos. Ela mesma aspirante a artista, chegando a expor no *Salon* de 1876, ano em que Manet fora recusado, caiu no esquecimento.

<sup>770</sup> O *Salon* de 1863 ficou conhecido como *Salon des Venus* dado o vasto número de telas que, ao abrigo da temática mitológica, exibiram o nu feminino, sg. página oficial *The Metropolitan Museum of Art*, em apontamento à segunda versão de *Nascimento de Vénus* de Alexandre Cabanel [imagem 111], produzida em 1875, in [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org).

<sup>771</sup> Veja-se também de Henry Selous (1803-1890), *Nascimento de Vénus*, 1852 [imagem 109].



seus contemporâneos, suscitou inúmeras reprovações e escárnios<sup>772</sup> porquanto não representava mais a figura mitológica, mas a *mulher*. E, sobretudo, a mulher lasciva, provavelmente a prostituta de Batignolles muito apreciada pelos cavalheiros de classe média<sup>773</sup> – pelo que a sua figuração afrontou as classes aristocráticas –, tema não aceitável para uma obra de arte superior como a temática histórica, bíblica ou mitológica<sup>774</sup>.

*Olympia* irrompe numa Paris centro intelectual que se pretende ícone do moderno<sup>775</sup>, e neste contexto torna-se cânone da modernidade inscrevendo a sua sexualidade cortesã na cidade

---

<sup>772</sup> Veja-se imagem de artigo, aquando da exposição de *Olympia*, G[ilbert] Randon, “Caricatures of Manet's paintings in his own exhibition”, in *Le Journal Amusant*, 29 June 1867, n.600, pp. 6-8 [imagem in catálogo de exposição *Manet: Portraying Life*, London, Royal Academy of Arts, 2013, fig.76] [imagem 35], e caricaturas, de autoria não apurada, in *Grand Journal*, 1865, e in *Journal Amusant*, le 27 mai 1865; e Cham, *Le Salon*, 1865, in *Le Salon*, le 2 juin 1865; [imagens 36, 37 e 38].

Sendo importante a caricatura, não apenas no seu sentido crítico mas enquanto imagem, considerámos relevante acrescentar imagens sobre a reacção provocada aquando da exposição de *Olympia* no *Salon* de 1865, pois esta reacção contribui para o entendimento do impacto da tela. À luz dos olhos de hoje, cremos que a explicação para tais reacções terá residido no facto de *Olympia* ter levantado, à época, a crítica da viciosa sociedade parisiense – implicando a crítica ao espectador parisiense – coincidindo com *insuflamentos* feministas.

<sup>773</sup> Arasse considera que Manet viu em a *Vénus de Urbino* uma cortesã, tanto que pintou uma *Olympia* enquanto prostituta – *il en a fait une prostituée attendant son client*, cf. Arasse, in idem, p. 137; [...] *malgré sa beauté parfaite, ce n'est pas une femme idéale. Il pouvait s'en inspirer pour peindre sa prostituée et finir e désacraliser le mythe*, in idem, p. 138; [...] *En fait, cette femme nue joue, en peinture, le même rôle qu'une courtisane dans la réalité*, in ibidem, p. 159. Veja-se catálogo de exposição em curso, *Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910*. Paris, 22 septembre 2015-17 janvier 2016 – AA VV, *Splendeurs et misères. Images de la Prostitution, 1850-1910*, Paris, Musée d'Orsay/Flammarion, 2015.

<sup>774</sup> Conforme Baptista Pereira, *Manet criou ou montou um cenário e utilizou adereços que remetem para distintas situações do que na época se chamaria a «vida moderna»*. Tal como faziam os pintores «de história», que haviam sido os seus mestres e com os quais se não queria confundir, elaborou sofisticadas figurações de época e recorreu a indumentária e objectos claramente identificadores, não para situar as cenas algures num passado fortemente teatralizado, como era habitual nas composições desses mestres, mas para interpelar, com poderosa ironia e alguma dose de provocação, as fugidias identidades da «vida moderna», sem com isso pretender «representar» a própria realidade ou situações reais, no que, por seu turno, se afastava dos seus «compagnons de route» do realismo. in Fernando António Baptista Pereira, “A ‘Olympia’ de Manet à luz dos ‘Untitled Film Stills’ de Cindy Sherman. A Obra de Arte como possibilidade hermenêutica de outra obra de arte”, in José Quaresma & Fernando Rosa Dias (eds.), *Investigação em Arte. Uma floresta, muitos caminhos*, Lisboa, CIEBA-FBAUL, 2010, pp. 207-208.

Conforme anteriormente referimos [veja-se capítulo **C. I. 1. corpo – o todo território e o fragmento**], o autor toma como exemplo os *Untitled Film Stills*, de Cindy Sherman, porquanto estes *podem auxiliar-nos hermenêuticamente na leitura da Olympia de Manet*. [...] É através da sua estratégia conceptual que nos ajudam a esclarecer o «método» ou os «processos» de Manet. Pereira, in idem, p. 208.

Baptista Pereira refere a opinião crítica da época que, sobremaneira, assentava nas considerações de *Olympia* ter um aspecto «inacabado» [in ibidem], em virtude da técnica utilizada por Manet – e cita A. Bonnin que, a 7 de Junho de 1865, refere *Il n'a exposé que des ébauches*. [...] *Maintenant, quel est son but? Ses toiles sont trop inachevées pour qu'il soit possible de l'apercevoir*. Um *inachevé* interpretado como irónico e provocatório [in ibidem], o que nos revela da modernidade do artista face ao academismo. Baptista Pereira evoca ainda Beatrice Farwell (1920-2009), em ensaio de 1969, citando, *Manet reversed the chronology: contemporary people appear as old master figures*. [...] *Manet's method was to pose a model in modern dress or undress in an approximation of the posture of the old-master prototype, while giving the whole picture an increasingly "modern" content. The culmination of this trend is the great Olympia of 1865, as unabashedly displaying her source in Titian as she does her "modern" and realistically painted body*, cf. Beatrice Farwell, “Manet's ‘Espada’ and Marcantonio”, in *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 2, 1969, p. 206, cit. por Pereira, in ibidem, p. 212.

<sup>775</sup> Griselda Pollock considera, *the myths of modernity shaped in and by the new city of Paris remade by capitalism during the Second Empire* [...] *the notions of modernity which became the territory for Manet and his followers*. [...] *Modernity is*

burguesa e festiva<sup>776</sup>. Com *Olympia*, Manet reinventa técnica e pose antigas segundo os parâmetros impressionistas emergentes, mostrando que a pose não está perdida mas pode sofrer novas abordagens. Manet abriu a porta ao Impressionismo, não era propriamente já um impressionista. Mas é com *Olympia* que nasce um marco na representação do corpo – um *antes* e um *pós Olympia*. Desde o Impressionismo que aquilo que era rígido se torna, ou parece, flexível, e essa flexibilidade do corpo é despoletada por *Olympia*. A composição remete para os mestres referidos, sendo mais insinuante dado o tema contemporâneo do contexto oitocentista, deixando em aberto se Manet afrontava a tradição ou se a esta respondia a seu jeito. Uma *Olympia* lasciva, sexual, determinada e *em convite*, contrapunha-se a *Vénus* espiritual e repousante.

Tiziano representa a deusa do amor com o corpo ocupando a largura da tela, em pose natural e desenvolta, dotada de sensualidade carnal e olhar convidativo. Considerando a ilusão de um espaço contínuo entre o *real* do observador e do fictício da imagem, óptica e matematicamente correcto, cujo ponto de fuga se centrava no olhar do espectador frente à tela – a primeira grande conquista na representação artística beneficiadora da perspectiva a partir de Trezentos –, constatamos como contrasta a horizontalidade do corpo de *Vénus de Urbino*, em primeiro plano – um ponto de distância, onde se encontra o espectador, e um ponto de fuga no rosto inclinado da figura –, com a verticalidade do plano de fundo, onde as arcas horizontais se acham nas paredes com painéis verticais e as servas.

Na tela de Tiziano existem dois planos distintos – o do modelo e o das criadas – *tableau dans le tableau*, técnica recorrente na pintura, e resultante da descontinuidade dos espaços/planos. Não são a cortina com parede e o chão que representam margens, estes apenas narram os limites entre o primeiro plano – leito com mulher nua – e o outro – a sala

---

*presented as far more than a sense of being 'up to date' – modernity is a matter of representations and major myths – of a new Paris for recreation, leisure and pleasure, of nature to be enjoyed at weekends in suburbia, of the prostitute taking over and of fluidity of class in the popular spaces of entertainment. The key markers in this mythic territory are leisure, consumption, the spectacle and money.* in Griselda Pollock, *Vision and Difference*, London & New Cork, Routledge, 2003, p. 72.

<sup>776</sup> Contudo, em *Retrato de Émile Zola*, 1868, Manet reproduz *Olympia* na tela, como imagem afixada na parede do quarto do escritor [imagens 41-43, in capítulo **C. I. 1. corpo – o todo território e o fragmento**], porém *Olympia* surge cortada, ausentando o gato. Conforme Linda Nochlin, o corte foi feito ausentando o gato preto, e a sua inerente perversidade no original, assim apresentando uma *Olympia* menos sexual – *the 'Olympia' within the painting, that has been altered. Not only do the eyes of the reproduced Olympia swerve towards the sitter as though in gratitude for his defense of her reputation, as Theodore Reff pointed, but the margin of the photographe of the painting has been cropped on the right immediately against the body of the black cat, which ad stood out with such memorable perversity in the original. The cropping here is a way of making th Olympia in the Zola portrait more modest, less sexually charged, in the presence of her knight-at-arms.* in Linda Nochlin, *The Body in Pieces, the fragment as a metaphor of Modernity*, London, Thames & Hudson, 2001, p. 33 [para a referência a Theodore Reff, atendemos a Theodore Reff, “Manet’s Portrait of Zola”, in Burlington Magazine, January, 1975, p. 41].



onde se encontram as criadas e as arcas – sem pertencerem ao mesmo espaço, tão-pouco dois espaços contínuos mas antes contíguos, cuja perspectiva, diferenciando planos, terá cumprindo um papel determinante da intenção do artista, deixando-nos muito próximos do corpo nu<sup>777</sup> – segundo Panofski, é uma cortina que existe atrás do corpo de *Vénus de Urbino*, conforme Arasse, só o drapejado sobre a cabeça o é. A cortina, em *Vénus de Urbino*, mais do que ocultar ou indiciar, promove uma separação de planos<sup>778</sup>. Na tela de Manet, mulher e serva encontram-se no mesmo plano, em que *Olympia* e o gato encaram o espectador e a serva olha *Olympia* cujo corpo, com linha de contornos bem definida, figura no primeiro plano da tela. Em ambos os casos, contudo, a cortina remete para encenação – note-se que o arvoredor em *Vénus de Dresden* e *Ninfa da fonte*, à esquerda, servem também de cortina. Por outro lado, *Vénus* sobre o chão coloca-nos, enquanto espectadores, numa posição semelhante à da criada debruçada sobre a arca, ou seja, um espectador que terá de se curvar e ajoelhar perante *Vénus* para melhor esta observar.

A *Vénus de Urbino* encontra-se num palácio. O luxo exhibe-se no espaço do quarto, leito e adereços, e a janela abre em fundo para a natureza em horizonte. Na Veneza renascentista, as cortesãs eram mulheres apreciadas e respeitadas, excepto pela Igreja, obviamente. Não viviam em lugares suntuosos, mas sim belos e bem decorados, dado os seus visitantes e protectores de estirpe. Como acima referimos, a figura reclinada de Tiziano pode ser uma cortesã ou *Vénus* – ou *Vénus* enquanto cortesã –, sendo que o facto do artista a retirar da natureza e deitar num leito, ainda que de almofadas sobre o chão, num palácio veneziano, se apresenta como uma modernização pois, simultaneamente, Tiziano desperta-a do sono ninfático.

No que concerne os ambientes, estes mostram-se serenos, íntimos e sedutores e apelam ao prazer. Porém, mais do que a paisagem ou os adereços, a figura humana apresenta-se como a temática preferida pelos artistas, estando o fundo e adereços em função do realce do corpo. Avaliámos que a quantidade do mobiliário cresce no Renascimento face aos interiores bizantinos e medievais, como sucede também na qualidade das peças –

---

<sup>777</sup> A distância entre *Vénus* e as servas apresenta-se imensa, muito para lá da possível – a crer na verosimilhança da continuidade dos dois espaços –, dadas as dimensões do corpo de *Vénus* e as das criadas, figuras pequeníssimas que, nesta dimensionalidade, mais relevam o corpo nu.

<sup>778</sup> Arasse considera que os planos – que a aparente cortina separa – são inverosímeis pois esse panejamento não corresponde nem a um cortinado nem a uma parede possíveis de existir na realidade, uma vez que não existiam tais espaços, ou divisão espacial, nos palácios venezianos – *ça ne correspond à rien de connu, à rien de répertoriable dans la réalité. Ça ne représente rien [...] Panofsky se trompe quand il parle de 'bord de rideau' et de 'bord de pavement'*, Arasse, in ibidem, pp. 143 e 159

frequentemente com incrustações em marfim – e sua variedade, em virtude do proliferar das residências palacianas. Com a pintura moderna, espaço, fundo, natureza e paisagem alteram-se, por inerência, radicalmente.

\*

O uso de adornos e atavios, uma sumptuosidade e excessos que Florença procura conter com Savonarola, baseava-se no facto de que adornar-se era contra a natureza e a castidade. O luxo de vestuário e acessórios sumptuosos era condenado como luxúria, intentando-se aliar simbolicamente o desgaste dos materiais ao perecimento da alma e sua condenação aos Infernos pela associação à vaidade, pecado mortal. Umas cortes subscreveram este preceito tornando-se lugares austeros, outras continuaram a exacerbar os adornos e materiais. A cortesã manteve o vestuário e atavio como adjuvante da sedução. Quer na aristocrata como na cortesã, o apelo pelo adorno oscila entre o prazer pessoal e a atracção, associado ao desenvolvimento da moda nas cortes que incrementa, no século XVII, após a reabertura do comércio mediterrânico, com a transacção de tecidos e jóias orientais, gerando manufacturas na Europa. *Vénus de Urbino* tem como adornos um anel no dedo mínimo, bracelete de ouro com pedras preciosas e pérola como brinco, que contribuem para o sensual, e um *bouquet* de rosas na mão direita. O braço da deusa sustém o seio, as pernas cruzam-se, os cabelos soltam-se enfeitados por uma trança do próprio cabelo. O cão adormecido aos pés e o mirto na janela, em sinal de fidelidade, e a *cassoni* que remete para a câmara matrimonial, apresentam-se como adjuvantes iconográficos metafóricos<sup>779</sup>.

Porém, o que aponta para *Vénus de Urbino* como provável cortesã é o leito que não se apresenta digno de uma deusa. À imagem da *odalisca*, apresenta-se deitada em leito análogo a um colchão ou almofadas sobre o chão. *Vénus* de Sustris repousa sobre o leito-leito – não conseguimos perspectivar a altura deste, que parece quase térreo, dado curioso e

---

<sup>779</sup> Também em *Vénus e Cupido*, c.1520, de Lorenzo Lotto (1480-1557) [imagem 39], circundam a deusa do amor símbolos de fertilidade. *Vénus* sustém na mão direita uma coroa de murta através da qual Cupido urina, acto que poderá provocar hoje estranheza mas, à época, o acto de urinar de uma criança significava bom augúrio. Típica das suas composições fantasistas, encontram-se, ainda, atributos de fidelidade no casamento. Para análise do signo, atributos e seu simbolismo, atendemos a Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'Ornement – D'Orient en Occident*, Paris, Éditions Galilée, 2008; Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Editions Robert Laffont SA et Jupiter, 1982; Jean Chevalier Cooper, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, London, Thames & Hudson, 2013; Mircea Eliade, *Images et Simboles*, Paris, Gallimard, 1980; Martine Joly, *A Imagem e os Signos*, Lisboa, Edições 70, 2005; e James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Philadelphia, Westview Press, 2008. Particularmente para o contexto renascentista, considerámos Ernst Hans Josef Gombrich, *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, London, Phaidon, 1972; François Quiviger, *The Sensory World of Italian Renaissance Art*, London, Reaktion Books, 2010; e Paola Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art – Gender, Representation, Identity*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1998.

inverosímil, em uma e outra, porquanto os leitos renascentistas eram elevados, a eles se acedendo por baús que serviam de degraus. As criadas debruçam-se sobre uma arca. Ao fundo, a natureza. Em ambas, também, as colunas, símbolo fálico. No caso das *Vénus* de Giorgione e Palma Il Vecchio e ninfa de Cranach, a natureza serve de leito. O leito, embora cama, de *Olympia* não é também leito de deusa, assemelha-se ao de uma prostituta, como em *Vénus de Urbino*. Em ambas, o leito surge desarranjado, não um drapejado como o das *Vénus* de Giorgione e Palma Il Vecchio.

Relativamente aos adornos e atavios, *Olympia* usa uma pulseira, um fio com laço ao pescoço, brincos, flor no cabelo. O cão aos pés na *Vénus de Urbino*, em sinal de fidelidade, contrasta com o gato em *Olympia*, a remeter para a luxúria. A coroa de flores que a primeira sustenta na mão direita, surge em *Olympia* sob a forma de ramo que a serva traz, provavelmente oferta de um *cliente*. De igual modo, uma flor nos cabelos de *Olympia* pretende dissuadir a nossa atenção do sexo oculto para a mão, ou talvez chamar indirectamente a atenção para este. Notem-se também os pés calçados de *Olympia*, calçada, embora deitada sobre o leito.

\*

No seu Tratado, Alberti faz de *Narciso* o inventor da pintura e do erotismo na pintura, porquanto *Narciso* deseja uma imagem que não pode tocar – esta é, para Arasse, a fórmula erótica de Tiziano em *Vénus de Urbino*, entre o desejo de abraçar/abracar<sup>780</sup> e a inevitabilidade de estar à distância para poder observar, transferir os sentidos, do tacto para a visão – *Vénus*, tocando-se, enquanto observa o observador, concretiza o que ao espectador é interdito, o que, consideramos, faz dela uma *pin-up*, intencionalmente produzida para *afixar* na parede e despertar desejo. A posição inclinada da cabeça, que leva *Vénus de Urbino* a olhar de revés, diferencia-a de *Olympia* que olha frontalmente. Todavia, enquanto *Vénus de Urbino* observa o espectador que está sob o seu olhar, *Olympia* domina com o seu olhar<sup>781</sup>. As telas que convidam a tocar, constringem o espectador a manter-se na posição de observador. Matriz do nu feminino, uma retórica do nu feminino clássico,

---

<sup>780</sup> Em Espinosa, *Diálogos de Amor* [Speroni Sperone, *Dialogi di Messer Speron Sperone*, Venezia, Alda Manuce, 1542], Túlía de Aragão, a cortesã mais prestigiada de Veneza, pergunta-se porque estão os amantes sempre divididos entre o desejo de ver e o de tocar, porque se afastam e param de se tocar, quando estão abraçados, para se olharem e retomarem o abraço, e considera as telas de Tiziano, *paradis de nos corps*.

<sup>781</sup> *Olympia*, elle nous met sous l'empire de son regard, un regard fixe et dominateur, cf. Michael Fried, "Manet in His Generation: The Face of Painting in the 1860's", in *Manet's Modernism: Or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, pp. 22-69, citado por Arasse, in *op. cit.*, p. 166

inspiradora de uma conexão erótica com o espectador, esse modelo de *Vénus* viria a sucumbir com Manet que, face ao modelo de Tiziano, anula a profundidade e a perspectiva colocando a figura da criada no mesmo primeiro plano<sup>782</sup>. Manet construiu uma superfície que, toda ela, observa o espectador<sup>783</sup>. É o modelo que encara o espectador nos olhos, no que é coadjuvado pelo gato, cujo olhar ferino recai também sobre o espectador<sup>784</sup>. Por sua vez, *Vénus de Dresden*, de Giorgione, dados o enquadramento e narrativa, não é uma *pin-up* como *Vénus de Urbino* e *Olympia* – atente-se em que se trata da esposa de Giorgione, que esta retratou como *Vénus* dormindo na natureza<sup>785</sup>, não ostentando qualquer adorno para lá da sua beleza. Achando-se adormecida, a mão repousa sobre o sexo, parecendo o seu devaneio emergir do subconsciente do sonho, enquanto as demais se encontram despertas, afrontando o espectador com o olhar em manifesto *convite* – a de Palma Il Vecchio, expondo o sexo<sup>786</sup>; a de Sustris indiciando o toque; a de Tiziano literalmente manifestando a masturbação. *Olympia* oculta o sexo com a mão.

Ainda quando não em convite manifesto ou sedução, tendo como intenção primeira ser um retrato, a pose reclinada é um *retrato* contemplativo, preâmbulo de sensualidade que apela ao *voyeurismo*. Se considerarmos estas telas como intencionalmente eróticas, constatamos que o sorriso está porém ausente, porque à época, e segundo os cânones, o recato exigia que este fosse omissos. A Renascença, particularmente, apreciava o *serio ludere*, provérbio de época que dizia do paradoxo em *jogar seriamente*<sup>787</sup>. O sorriso seria o óbvio, cremos ser por isso que os artistas o ausentam do rosto dos seus modelos, a sua evidência retiraria

---

<sup>782</sup> Em jeito de apensação, e numa retoma dos mestres, vejam-se, de Félix Vallotton, *O repouso dos modelos*, 1905 [imagem 40] – cuja tela apresenta igual panejamento à esquerda, reflectindo o espelho similar cortinado estampado, um espaço onde as duas figuras de mulheres nuas, serena e, paradoxalmente, aparentam dialogar em silêncios –, e, em particular, *A branca e a negra*, 1913 [imagem 41], mais claramente uma homenagem a *Olympia* – onde figuras de mulher branca e negra preechem com os seus corpos o espaço despojado, de que se destaca o lençol enrugado cobrindo o leito; modelo branco nu, acareando figura negra vestida, numa intimidade arrojada, pois que a figura que alude à serva se senta aos pés, e numa atitude audaciosa, porquanto esta última se apresenta irreverentemente fumando.

<sup>783</sup> *Il est tout surface*, cf. Arasse, in idem. *C'est toute la peinture qui nous fait face. Ce n'est plus la position de notre regard qui détermine la structure interne du tableau et notre relation avec lui. Fried a raison. Une forme de modernité est née* [referindo-se a Michael Fried, *op. cit.*], in ibidem, p. 167.

<sup>784</sup> Se é verdade que *il cherche à faire des tableaux qui se contentent de se présenter au spectateur, de les regarder. Il s'efforce de faire en sorte que chaque portion de la surface regarde le spectateur en face [...]* le 'facingness' de la peinture de Manet. cf. Fried, in idem. *Este facingness, ce face-à-face de la peinture et de ses spectateurs c'est la naissance de la modernité*. cf. Arasse, in ibidem, p. 163.

<sup>785</sup> Para a mulher-musa retratada e ligação amorosa entre o artista e esta, atendemos a Nathalie Kaufmann, *Les couleurs du Désir – ces femmes sans qui les chefs d'oeuvre n'existeraient pas*, Paris, Éditions du Toucan, 2011.

<sup>786</sup> Observe-se o olhar em *convite* também em *Vénus*, 1528, de Palma il Vecchio [imagem 42].

<sup>787</sup> *On dirait que, pour être sérieuse, tu devrais te prendre au sérieux, être 'seriosa' et non 'seria'*. Arasse, in ibidem, p. 13.

discrição à narrativa, ainda que as telas contenham um claro convite sexual. Considerando os pretextos narrativos mitológico e profano, apreciamos que o público quinhentista se *chocava* menos que o puritano burguês de Oitocentos, que mostraria pudor com o gesto da mão da *Vénus de Dresden*, embora este fosse insólito mesmo na Renascença. O próprio Tiziano, mestre cujas figuras poéticas se inscrevem em narrativas e cenários melancólicos, não retomou a pose<sup>788</sup>.

Segundo Michael Fried, ao invés da ênfase na visualidade, existem aspectos que foram minimizados ou ignorados quando se considera Manet como o primeiro modernista, ponderando as repetidas alusões às fontes antigas e aos grandes mestres, e a vontade patente no seu trabalho de anular estes conceitos, apostando, através de uma espécie de retrato-pintura, na reconstrução de uma nova relação entre a tela e o observador, ou o seu proprietário, o que faz a história da arte moderna. Segundo Fried, nos anos sessenta de Oitocentos Manet trabalhava segundo a convenção primordial da pintura – *um quadro é feito para ser visto* –, neste sentido *Olympia* cruza-se com o nu canónico, pois supõe um sujeito que se oferece como objecto de olhar e de desejo para um espectador masculino – porém, Manet pretendeu transformar a teatralidade clássica da pintura, que se apoiava sobre a perspectiva e o assunto literário, procurando fundear-se apenas na pintura. *Olympia* é, porém, face a todas as representações anteriores, uma representação *da verdade*, corpo-carne-pele que responde à crise de representação do nu. *Olympia* traz a pele com *cor de pele*, genuína. *Olympia* é um corpo identitário, *imoral* porque sai da postura passiva de objecto que apenas se deixa observar e enceta contacto efectivo para lá da imagem. Olhando nos olhos do espectador, *Olympia* é a mulher elevada ao *real* no mundo irreal da representação artística.

---

<sup>788</sup> Segundo Arasse, *Titien ne l'a jamais repris et aucun autre peintre non plus. Même en 1538, il devait paraître un peu osé, à la limite du pornographique [...] Les pin-up ne sont jamais porno. Elles sont nues, déshabillées, mais finalement bien sages. Elles se contentent de se montrer, d'aguicher, sans faire trop de vagues*, Arasse, in *ibidem*, p.131



#### **IV. convenções, inclusões e exclusões**

- 1. êxtase, pulsões e compulsões na representação imagética**
- 2. interdições e insurreições – hiatos de austeridade e marginalidade**





## 1. êxtase, pulsões e compulsões na representação imagética



Francisco Goya y Lucientes. *Casa da loucura*, 1793–94

Questionar a nossa subjectividade é pôr em prática alguma engenharia conceptual. Da re[in]clinação, posição postura do corpo, consideramos a pertinência de nos debruçarmos sobre a *inclinação* no sentido filosófico. Sendo o ser humano um animal social, político, metafísico e dotado de linguagem, a história da Filosofia mostra que é, antes disso, um ser dotado de afectos, paixões, dominado por um instinto de sobrevivência com pulsões para exprimir e necessidades primárias a satisfazer. No que concerne uma determinação humana ou as causas da natureza, e no que se aproxima, distancia ou cruza com o/no conceito de liberdade, atentámos em Kant e Husserl pois que se debruçaram, particularmente, sobre esta questão. Para Kant – *Crítica da Razão Pura*, 1786 – a liberdade advém alheia à determinação da natureza, podendo agir segundo as *inclinações sensíveis*, segundo um princípio regulativo interno. Segundo Husserl – *Teórico sobre o Prático*, 1901 –, liberdade e inclinação andam a par, sendo impossível uma cisão na acção que advém da moral.

Kant observa a liberdade como a capacidade humana de agir independentemente das causas da natureza, pois *enquanto causalidade incondicionada passa a ser uma faculdade da razão pura*<sup>789</sup>, espontânea, podendo desencadear novos estados. Uma causalidade determinada pela liberdade independente de condicionamentos naturais. A razão humana, num determinado domínio dos seus conhecimentos, possui o singular destino de se ver

---

<sup>789</sup> In Immanuel Kant, *Crítica da Razão Pura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 408.

atormetada por questões que não pode evitar, pois lhe são impostas pela sua natureza, mas às quais também não pode dar resposta por ultrapassar totalmente as suas possibilidades<sup>790</sup>. Neste sentido, liberdade e natureza são aparentemente contraditórias, ainda que a primeira não contradiga as leis da segunda. Naturalmente dotado de Razão e de *inclinações*, o ser humano não é completamente racional nem totalmente animal. Livre e capaz de agir independentemente da ordem natural da *razão*, enquanto parte do mundo sensível está submetido às leis naturais; e pois que parte do mundo inteligível, o indivíduo conhece as leis da *razão*, pensando a liberdade.

No que respeita a Husserl, é através da Fenomenologia que procura respostas a esta temática. O *fenómeno* apresenta-se como o fulcro da vivência do sujeito, e o mundo o que a consciência individual percepção<sup>791</sup>, sofrendo o sujeito as influências deste sem menosprezar a sua subjectividade de acção. Husserl apresenta o estreitamento entre as relações *sujeito* e *objecto* como inseparáveis na consciência de cada indivíduo, assentes na *intencionalidade* da consciência. Através do pensamento e da acção, viver é um compromisso com o mundo e em conformidade com a moral e a consciência. A vivência intencional é razão, teoria e prática, em paralelismo com a emoção, sendo o sujeito moral activo perante a natureza. Infere-se de Kant e Husserl que o sujeito está submetido ao mundo e este é pelo sujeito afectado num reflexo indissociável, em cuja acção se atendem razão e emoção, teoria e prática, inclinações e pulsões.

\*

Considerava Platão que *As maiores bênçãos chegam por via da loucura se esta for um dom divino*, distinguindo quatro tipos de *loucura* – a *profética*, na senda de Apolo que comportava segurança; a *poética*, transmitida pelas musas que incentivava a criatividade; a *erótica*, transmitida por *Vénus* e *Eros* que provia ao amor; e a *ritual*, na senda de Dionísio e que dava folgo à liberdade instintiva. Heródoto considerava que a loucura se associava a Dionísio, pelo fervor alcoólico – conforme a desordem de Cleomenes<sup>792</sup> – ou tinha origem na enfermidade – conforme a loucura de Cambises – nomeadamente a epilepsia. Hipócrates escreveu sobre a *morbo sacro*, a epilepsia e o delírio. A Idade Média e início da Renascença

---

<sup>790</sup> Kant, in idem, p. 3.

<sup>791</sup> Cf. Everson Hosda, Luis Kunzler & Miguel Spinelli, “Liberdade e Inclinação nas Teorias Filosóficas de Kant e Husserl”, sd, in [www.ufsm.br](http://www.ufsm.br), sg. Edmund Husserl, *Teórico sobre o Prático*, 1901, p. 182.

<sup>792</sup> Sg. Olga Mladenova, *Grapes and Wine in the Balkans: an ethno-linguistic study*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1998, p. 494.

procediam a cirurgias profiláticas de extracção da *pedra da loucura*, cujos bizarros padecimentos e comportamentos impelião ao tratamento através da trepanação, prática disputada pela medicina e a arte, a primeira enquanto experiência científica, a segunda explorando a enfermidade em sentido alegórico conforme Hieronymus Bosch [*imagem 2*] e a sua abordagem simbólica de largo espectro no discurso alegórico próprio da época. Vários outros artistas reproduziram esta técnica [*imagens 3-7*] fosse do ponto de vista psicocirúrgico renascentista ou passível de ser explorada como contributo científico na perspectiva da medicina moderna<sup>793</sup>.

*The English Malady*, de George Cheyne, tratado de distúrbios nervosos de todos os tipos – particularmente no seu capítulo inicial, Part I, *Of the nature and cause of nervous distempers* –, que inclui casos clínicos, entre os quais a obesidade, repensa não a obesidade em si mesma como doença mas em resultado da melancolia, sintoma da somatização emocional de ansiedade provocada pela nova vida urbana, que, segundo o autor, redundava também em agitação nervosa. Tratando-se de um estudo de meados do século XVIII, revela da viragem social britânica em curso, que conheceu mudanças num estilo de vida imoderado e luxurioso, ocasionando *vapores, humores, desordens nervosas e destemperos histéricos*<sup>794</sup>.

Também Jean-Martin Charcot (1825-1893), médico em *La Salpêtrière*, Paris, tomou como objecto de estudo *o sintoma histérico*, uma variante da insânia. A partir de 1878, Charcot investigou e tratou a histeria, usando a cronofotografia inventada por Étienne-Jules Marey (1830-1904) – médico e pioneiro da fotografia em França – para registar os vários estádios da paciente sob hipnose até atingir o estado convulsivo [*imagem 8*]<sup>795</sup>, hipnose que

---

<sup>793</sup> Para esta temática, reflectimos essencialmente sobre os artigos Charles Gross, “‘Psychosurgery’ in Renaissance Art”, in *Neuroscience* 22, No. 10, October 1999, pp. 429-431 e Michael Salzman, “The Cure of Folly or The Operation for the Stone by Hieronymus Bosch (c. 1450-1516)”, in *Neurosurgery*, 59, No. 4, October 2006, pp. 935-937.

Para uma visão mais alargada, detivemo-nos em Michel Foucault, *Histoire da la Folie à l'Âge Classique*, Paris, Gallimard, 1961; e Erasmo, *O Elogio da Loucura*, Lisboa, Guimarães Editores, 1996.

<sup>794</sup> *when diseases were labelled by nationality it usually signified contempt and dread; syphilis, for example was known to the British as the French disease and to the French as the Spanish disease. By calling his syndrome ‘The English malady’, Cheyne was in fact flattering his readers. He saw the syndrome as arising from English wealth, civilization and refinement. Just as today’s celebrities talk of food intolerances, burn-out and exhaustion and check into health spas, clinics and retreats, so the eighteenth century elite also believed themselves particularly susceptible to nervous disorders and dietary complaints. The rich tended to eat too much rich food and exercise too little. Their breeding and education made them naturally refined and more sensitive, both physically and mentally, and more vulnerable to nervous disorders. The patients [...] suffer from a combination of nervous and physical symptoms. To Cheyne, mind, body and spirit were intimately linked and a better diet and more healthy regime a necessary part of treatment for a wide range of mental and physical illness*, cf. Jonathan Freedland citando Roy Porter [Jonathan Freedland, “George Cheyne & his Work, lecture”, 2003, in *Books & Pamphlets 1476-1838*, Catalogue CCIX, Summer 2014. London. Jarndyce, Antiquarian Booksellers, 2014, pp. 55-56].

<sup>795</sup> Veja-se também de André Brouillet, *Aula clínica no La Salpêtrière*, 1887 [*imagem 9*].

praticava publicamente perante os seus alunos nas célebres *leçons du mardi*, espécie de consultas públicas. Charcot pretendeu demonstrar que as manifestações hísticas não eram determinadas por lesões orgânicas mas estados pós-traumáticos psíquicos, crises que podiam ser desencadeadas por hipnose, de modo a estudar os sintomas e manifestações, e consequentemente através serem tratadas. Entre 1882 e 1892, a *École de la Salpêtrière*, conhecida como *École de Paris*, junto com a *École de Nancy*, foram os dois grandes centros dedicados ao estudo e prática da hipnose, reabilitada por Charcot como objecto de estudo científico ao serviço do tratamento da histeria e suas convulsões, prática que declina no meio clínico após a sua morte, em 1893. A teatralidade impera, contudo, nestas representações do corpo hístico, *mise en scène* estudada, *spectacle de l'hystérie*, conforme Didi-Huberman<sup>796</sup>, que as poucas imagens sobreviventes atestam. Adjuvado por Pierre Janet (1859-1947), psicólogo, psiquiatra e neurologista que com ele aí trabalhou desde 1889<sup>797</sup>, o trabalho de Charcot inspirou a psicanálise de Sigmund Freud, que com este se encontrou em Paris.

\*

O corpo *interior* é constituído por pulsões e instintos, não controláveis ainda que interditos, latentes num estado chamado de *inconsciente*, assaltado por vagas involuntárias entre a paz e o conflito, que fronteiram as pulsões instintivas do vigil, e constituem a liberdade interior. A arte debruçou-se sobre o corpo nas suas pulsões e convulsões, as patologias e o corpo-anatomia. A tuberculose avassalou os românticos. A sida desperta a atenção dos artistas na contemporaneidade, mas o distúrbio psíquico apresenta-se como o mais explorado, porventura porque reporta ao obscuro e insondável mistério da mente [*imagem 100*] – o IV acto, cena 5, de Hamlet, referente à loucura de Ofélia, é uma das cenas mais portentosas da literatura ocidental.

A loucura teve um lugar predilecto sobretudo na Idade Média e Renascença. Em particular na Idade Média, esta patologia associava-se ao satanismo e a mulher sedutora à feitiçaria, drama que a Inquisição aproveitou, sujeitando sobretudo o povo à perseguição pois que, já

---

<sup>796</sup> Veja-se, Georges Didi-Huberman, *Invention de L'Hystérie: Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1970.

<sup>797</sup> Janet concluiu a sua tese de medicina com um estudo sobre *L'état mental des hystériques*, 1892, fundando, em 1904, o *Journal de psychologie normal et pathologique*. É autor de *The Major Symptoms of Hysteria: fifteen lectures given in the Medical school of Harvard University*, publicado em Nova Iorque e Londres, em 1907 [foi consultada a edição Pierre Janet, *The Major Symptoms of Hysteria: fifteen lectures given in the Medical school of Harvard University*, Whitefish, Montana, Kessinger Publishing, 2010].

no Renascimento, as casas reais e a nobreza se tornaram apreciadores, e compradores, de pinturas laicas eróticas reflexo das paixões e pulsões. O sentido de propriedade foi sempre um denominador. Igreja ou patronos ricos das casas soberanas e abastados proprietários decidiram o *gosto*. No caso renascentista, a maior parte dos corpos reclinados em êxtase apresenta-se como alegoria de entidades mitológicas, mitologia que se tornara paganismo mas apreciada porque tema de *arte maior*.

A relação entre o humano e a divindade é comum nas representações artísticas ao longo da História da Arte, estando a arte sobretudo ao serviço da Igreja e do culto, e a violência da paixão não se ausentou do mundo religioso, sob a forma de martírios, tormento da carne – Dürer ou Cranach reflectem esta dualidade. Na história do erotismo, a religião cristã teve um papel preponderante, o da sua condenação e ocultação, que aumentou consoante o Cristianismo se alargou, criando o Paraíso como promessa de felicidade eterna para os de *boa virtude*, enquanto introduziu o satanismo como herdeiro do erotismo, para ele se canalizando o drama da leviandade. O prazer era culpa e a sua abstinência recompensa. Apenas em Setecentos o erotismo irrompe, surgindo, nas épocas de horror, como salvação e esperança – Sade associou a dor à volúpia. Segundo Bataille, a associação do erotismo com o sadismo vem a desaparecer<sup>798</sup>, no século XVIII, com o erotismo libertino maneirista que, ao liberar o erotismo desse ónus, traz a pintura erótica mais sedutora<sup>799</sup>. Em *O Êxtase de Santa Teresa*, 1645-52, de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), é sobretudo o erotismo que mais sustenta a pose, e sobre esta obra vamo-nos debruçar em particular.

\*

O corpo em êxtase, corpo orgástico, corpo-expição, que sai de si para a si regressar, que se desconstrói para se refazer, é, nas suas pulsões, um corpo disfuncional, alucinatório na sua geometria. A representação de *Santa Teresa de Ávila*, de Gian Lorenzo Bernini (1589-1680) – *Êxtase de Santa Teresa*, 1645-52, in Igreja de Santa Maria Della Vitoria, Roma [*imagem 10*]<sup>800</sup> apresenta-se, na sua linguagem corporal, como desordem do corpo, reflexo de motins interiores, pulsões extáticas, *estesia* que se apresenta versus *histeria*.

---

<sup>798</sup> Veja-se Georges Bataille, *La Valeur D'Usage de Sade*, Paris, Éditions Lignes, 2015.

<sup>799</sup> In Georges Bataille, *As Lágrimas de Eros*, Lisboa, Sistema Solar, 2012, p. 94. [*Les Larmes d'Eros*, ensaio de 1961, é um capítulo de *Histoire de L'Érotisme*, obra que Bataille não concluiu].

<sup>800</sup> Veja-se também de Bernini, *Beata Ludovica Albertoni*, 1670, in Igreja San Francisco a Ripa, Roma [*imagem 11*].

Nascida em Ávila, formosa, inteligente e culta, Teresa rejeita o mundo mundano fidalgo, escolhendo a reclusão conventual, vindo a fundar a ordem das *Carmelitas Descalças* que cumpria votos de pobreza e desprendimento materiais. A escultura relata os relatos das suas visões místicas de Teresa, pelo que foi vítima da Inquisição. Teresa de Ávila veio a ser beatificada por Paulo V, em 1614, ano em que foi canonizado Santo Inácio de Loyola – *Santa Teresa* foi canonizada oito anos depois. Os seus escritos elevatórios inspiraram Bernini e as descrições do Inferno seduziram El Greco, e a sua obra sobreviveu, sendo lida por religiosos e casas reais, enquanto os conventos da sua Ordem proliferaram Europa fora. Alguns estudiosos e biógrafos consideram que padecia de histerismo e esquizofrenia, mas, como já observámos, o relato de visões não era estranheza nos escritos de religiosas – o Gótico assistira a elevações místicas, conforme Hildegard von Bingen (1098-1179)<sup>801</sup>. Silêncio e meditação acompanhavam a oração e o jejum, predispondo a levitações e elevações místicas.

Expressão excepcional em obras seiscentistas, a escultura de *Santa Teresa* exprime as visões e êxtase na representação imagética sacra, sem as reduzir ao mero significante sexual, embora a singularidade da reclinção no estado elevatório de ascensão. Um anjo esvoaçante, sorridente, de dardo empunhado – iconograficamente metendo para Cupido, pagão –, observa a figura cujo hábito drapejado exalta as suas pulsões. Pé visível e mão pendente, *Santa Teresa* desfalece entre a visão e o arrebatamento, num misto de dor e prazer, conforme denotam rosto e pose do corpo. Os textos, que originaram a obra<sup>802</sup>, dizem do coração trespassado pelo dardo de fogo. Se seguirmos o trajecto do dardo na escultura, verificamos que este não se dirige ao coração mas ao sexo da figura, detalhe relevante para a sua interpretação.

As colunas coríntias e frontão triangular, todo o conjunto em mármore, reflectem o gosto barroco. Na bancada lateral, as estátuas do Cardinal Cornaro, comendatário, e o público, membros da família deste, assistem à narrativa, o que mais acentua a teatralidade [*imagem 12*], assim como a glória radiante do ouro que irradia como fonte de luz incide na figura, cujos raios remetem para o divino descendo sobre o corpo em abandono, reflectindo também o dramatismo. Embora Bernini fosse um artista consagrado e conhecesse a

---

<sup>801</sup> Para Hildegard von Bingen, vejam-se texto e *imagens 11 e 12* in capítulo **D. II. 2. récitas medievais do corpo sagrado**.

<sup>802</sup> Veja-se Teresa de Ávila, *Obras*, Edição de Silverio de Santa Teresa, Burgos, Monte Carmelo. Biblioteca Mística Carmelitana, 1915-1924.



protecção do Papado – construiu, por exemplo, o baldaquino do altar nobre da catedral de São Pedro – e mecenato de casas reais e ricos aristocratas, a obra, considerada, à época, já de um erotismo excessivo, e mais censurável no classicismo setecentista, reflecte sobretudo a permissão do excesso Barroco, mas espelha também a admiração de Bernini pelo Renascimento, pródigo na harmonia das componentes sagrada, mítica e profana, onde o humanismo coabita com o sagrado e mítico, liberando as pulsões e paixões do demoníaco e do pecado, alicerce do Barroco.

Panofsky refere-se a este conjunto simbólico, misto do sacro e do profano<sup>803</sup>, considerando que a iconografia imagética dO *Êxtase de Santa Teresa* demonstra ser o fervor católico místico também êxtase, contendo elementos oriundos do divino em paralelo com componentes humanos. O corpo sublime é mais que um corpo casto, é um corpo mártir. Ao descer do espiritual, *Santa Teresa* materializa uma linguagem de experiência mística de transcendência entre a dor e o prazer, um erotismo imanente de desejo e dor. Igualmente Bataille fala do elo entre o êxtase religioso e a dor e erotismo – *A religião, toda ela, se baseou no sacrifício. Mas só um interminável desvio permitiu aceder ao instante em que os contrários parecem visivelmente ligados, em que o horror religioso expresso no sacrifício, como sabemos, se liga às profundezas do erotismo, aos derradeiros soluços que o erotismo ilumina*<sup>804</sup>. Bataille considera que *O misticismo de Santa Teresa de Ávila liga-se ao cristianismo exasperado, onde a preocupação do porvir – que fundamenta o essencial do cristianismo – deu lugar à preocupação do instante presente*.<sup>805</sup> Bataille santifica o proibido, que considerava *como uma porta de acesso*, espalhando em muitas das suas páginas *um repetido sopro de mal, de transgressão e de sagrado*<sup>806</sup>, rejeitando a trilogia *sagrado/interdito/delito* nas pulsões escópicas.

\*

A existência de imagens do Paleolítico Superior – recuando trinta mil anos –, pintadas no interior das cavernas, exibindo o sexo erecto, atestam que o desejo fazia parte das vivências

---

<sup>803</sup> Veja-se Erwin Panofsky, “What Is Baroque?” (1934), in *Three Essays on Style*, Edição de Irving Lavin, Cambridge, Massachusetts & London, England, The MIT Press, 1995, pp. 17-90.

<sup>804</sup> Bataille, in *As Lágrimas de Eros*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>805</sup> Bataille, in *idem*, p. 94. *É vulgar afirmar-se que a religião condena o erotismo, apesar de ele estar essencialmente ligado, nas suas origens, à vida religiosa. Mas porque o erotismo das nossas civilizações modernas tem um carácter individual, devido a este carácter individual já nada o liga à religião. Ao rejeitarem o erotismo da religião, os homens reduziram-na à moral utilitária. Perdendo o seu carácter sagrado, o erotismo faz-se imundo...* in *ibidem*, p. 75.

<sup>806</sup> Cf. Aníbal Fernandes [in *ibidem*, apresentação, p. 8], que diz ser Bataille *o génio inabordável, exasperado e fascinado pela ocultação das palavras* [in *ibidem*, p. 9] e considera *As Lágrimas de Eros* como *uma inesperada luz sobre a trindade do Erotismo, da Morte e da Religião; ligados, sobrepostos, e até ao aturdimento confundidos na natureza humana*, in *ibidem*, pp. 9-10.

do *homo sapiens*, sendo anterior ao *pecado*, próprio de toda a vida animal<sup>807</sup> – distinguindo-se o humano pelo erotismo e por uma conduta que não se restringe a ciclos sazonais. Essas imagens teriam sido pintadas pelo prazer que suscitavam e não com fim reprodutor. Se conhecemos a desregra das *bacanaís*, pouco se sabe sobre a sua amplitude, apenas que Dionísio se associa à embriaguez, êxtase e loucura. As imagens de Pompeia nas pinturas da *Vila dos Mistérios* permitem, por sua vez, imaginar o apreço, no primeiro século da nossa era, por cerimónias eróticas. Símbolos fálicos proliferam espalhados pela cidade e as paredes dos bordéis exibiam pinturas eróticas, como prova o famoso *Lupanar* [imagens 13-15], um dos locais mais afamados de Pompeia – um antigo prostíbulo, minúsculo com as suas divisões e camas de pedra, tendo acima de cada quarto uma pintura ilustrativa da *disponibilidade* de cada prostituta. Pompeia era cidade consagrada a *Vénus*, talvez daí se entendendo o vasto número de prostíbulos – vinte e cinco – e a propagação de frescos eróticos pela cidade<sup>808</sup>. A origem do erotismo precedeu a divisão da humanidade em homens livres e escravos. Logo na Antiguidade Clássica, o prazer erótico dependeu em parte do estatuto social e da posse das riquezas, com a escravatura de prisioneiros de guerra – e inerente prostituição, que se tornou a via legítima do erotismo.

Para Bataille, falar do erotismo é recuar ao que foi na origem, e entender que o mau conhecimento e interpretação do mesmo levaram a erróneas assumpções. É assim que o pudor perante a nudez surge apenas aquando da toma de consciência de *pecado*, e com este a angústia, com o evento do Cristianismo<sup>809</sup>. No sentido cristão, sagrado, o sexo para procriar – que Bataille denomina de *actividade sexual utilitária* – acareia o erotismo, transgressão, no sentido em que Bataille o considera ser *o fim da nossa vida* e ao orgasmo *pequena morte*<sup>810</sup>, ou seja, podemos interpretar esta *pequena morte* no sentido da expulsão

---

<sup>807</sup> *Só por si, a actividade sexual difere do erotismo; a primeira manifesta-se na vida animal, e só a vida humana revela uma actividade que talvez defina um aspecto 'diabólico' a que o nome de erotismo convém. É verdade que 'diabólico' tem a ver com o cristianismo.* Bataille, in *ibidem*, p. 19.

<sup>808</sup> Note-se que o leito do prostíbulo predispunha à reclinção, conforme as imagens que se nos apresentaram.

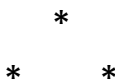
<sup>809</sup> *Acabamos por reconhecer o absurdo das relações entre o erotismo e a moral. Sabemos que a sua origem é dada pelas relações do erotismo com as mais longínquas superstições da religião.* Bataille, in *ibidem*, p. 13.

*Ninguém imagina um mundo onde a paixão ardente deixasse por completo de nos perturbar [...] A busca de um fim [para a vida] depende, ela própria, do desejo que muitas vezes desafia a razão. [...] a resposta ao desejo erótico é um fim. Considerando, porém, que a busca dos meios é sempre racional. A busca de um fim depende, ela própria, do desejo que muitas vezes desafia a razão,* in *ibidem*, p. 14.

<sup>810</sup> *A morte está associada às lágrimas, e o desejo sexual por vezes associa-se ao riso. O riso, porém, não é tão contrário às lágrimas como parece [...] As lágrimas estão vulgarmente ligadas a factos imprevisíveis que desolam mas, por outro lado, um fim feliz e inesperado às vezes comove-nos tanto, que choramos [...] É difícil, sem dúvida, vislumbrar clara e distintamente a unidade da morte, ou da consciência da morte, com o erotismo. O desejo exasperado não pode, no seu princípio, ser contraposto à vida que dele resulta. Até se dá o caso de o momento erótico ser o cume desta vida, com a sua maior força e a sua maior intensidade a*



orgástica resultar do prazer pelo erotismo voluptuoso, sem contribuir para o fim de procriação. Aferimos assim, que os impulsos, pulsões naturais, inclinações – inerentes ao ser humano e à essência do *ser* – se situam, não em contraponto, mas em contraposição, à vida civilizada, no que quer que por vida civilizada se entenda.



Nos seus *Fragments Posthumes*, Nietzsche (1844-1900) declara que o ser humano vive, de há muito, no profundo desconhecimento de si mesmo, contentando-se com o básico, fórmulas simples que o explicam e que usa para se exprimir e definir, julgando os outros segundo essa imagem de si mesmo<sup>811</sup>. Atendendo ao sentido moral do livre arbítrio, consideramos o corpo<sup>812</sup> e suas paixões, liberado da fixação dramática, pois para uma verdade espiritual, a filosofia considera que *Eros*, deus do amor, inspira à verdade. Estudar a pose no domínio erótico não se desprende de como a relação sexual foi vivenciada nas várias civilizações ao longo dos tempos, a que se associa a beleza – dado o amor como desejo e atracção sensual –, ainda que Platão não tenha como essencial a atracção física para a existência ou prática do amor. Avaliámos que a reflexão mais antiga e conhecida sobre o tema de *Eros*=desejo é o *Simpósio* de Platão, discussão entre mestres e discípulos de Sócrates sobre a natureza de *Eros*, que tanto descreve a satisfação como a integralidade do sujeito como indivíduo, e que nos importa pois dele deriva o termo *erótico*.<sup>813</sup>

Coligimos, face às pulsões aqui abordadas, que Sigmund Freud usou o termo *Eros* para definir a libido ou o impulso vital como um dos instintos primários principais que determinam o comportamento humano. A energia psíquica de *Eros* é referida como libido, mas o vocábulo inclui tudo o que visa o prazer – incluindo-se o contacto físico,

---

*revelarem-se no instante em que dois seres se atraem, acasalam e se perpetuam. Trata-se da vida, de reproduzir, mas quando a vida se reproduz, transborda,* in ibidem, p. 27. Para o primitivismo erotismo/morte, nomeadamente reflexões sobre Lascaux – que Bataille considera emergirem de um *silêncio absoluto* que as eternizara, *obras dos primeiros homens, os primeiros absolutamente iguais a nós, mas de nós separados pela imensidade dos tempos, emergindo de uma noite infinita que ressurgiu mas não sai da obscuridade. Desvenda-se e, não obstante, encobre-se.* –, leiam-se os capítulos I. *A consciência da morte*, e 2. *O trabalho e o recreio*, in ibidem.

<sup>811</sup> Também Bataille, em *La Souveraineté*, escrito dos primeiros anos da década de cinquenta, defende a soberania do homem moderno liberto dos arcaísmos, buscando os seus próprios arcaísmos que o inibem rumo a uma libertação. Veja-se Georges Bataille, *La Souveraineté*, Paris, Éditions Lignes, 2012.

<sup>812</sup> *J'entends par ce mot [Corpo] les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps*, in Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris, P.U.F., 2013, p. 365.

<sup>813</sup> Para esta temática debruçámo-nos ainda sobre, Flavio Febbraro, *How to Read Erotic Art*, Gent, Ludion Publishers, 2011.

alimentação, energia, movimento, alegria –, o instinto de vida e de auto-conservação das espécies, a sobrevivência e reprodução do indivíduo. Carl Jung usou também o termo *Eros* para definir o fundamento básico da psicologia feminina fortemente ligado sobretudo aos afectos. É o corpo que, impondo-se ininterruptamente, permite que o indivíduo sinta, toque, cheire, aja sobre o/e no mundo. É, ainda, o corpo que faz com que o indivíduo se desloque, gesticule, fale e interfira no meio que o envolve, participando e transformando o espaço físico, social ou cultural. Um corpo pensante, pulsivo, pelo que evocamos a poesia erótico-sensual de Judith Teixeira (1880-1957). Misto de sonho e dor, religiosidade e misticismo, sedutora e ambígua, plena de erotismo, inconforme, a poesia decadentista de Judith Teixeira apela aos sentidos visuais e tácteis, cujas pulsões se acendem em sensualidade<sup>814</sup>.

*Perfumes estonteantes,  
atiram-me embriagada  
sobre os cetins roçagantes  
da minha colcha encarnada!  
Em espasmos delirantes,  
numa posse insaciada –  
rasgo as sedas provocantes  
em que me sinto enrolada!  
Tomo o cetim às mãos cheias.  
Sinto latejar as veias  
na minha carne abrasada!  
Torcem-me o corpo desejos  
mordendo o cetim com beijos  
numa ânsia desgrenhada.*

*Noite de Dezembro, Horas de Febre, 1922*

Judith Teixeira, *A minha colcha encarnada*<sup>815</sup>

---

<sup>814</sup> Desajustada na sociedade do seu tempo, considerada a sua escrita um atentado ao pudor, e ela mesma tida como promíscua, a moral estigmatizou a erótica e sáfica poetisa. Audaz e liberal, primeira vítima de ostracismo, Judith Teixeira foi a única poetisa do Modernismo português condenada à marginalidade, vivenciando a exclusão, apartada do palco da escrita pelo conservadorismo em nome do decoro. *Decadência*, livro de 1923, foi apreendido pelo Governo Civil de Lisboa, junto com obras de António Botto e Raul Leal, na então chamada *Polémica de Sodoma*. Influenciada pelo Manifesto da Mulher Futurista, 1913, de Valentine de Saint-Point [veja-se Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme Futuriste*, Paris, Mille et une Nuits, 2005], a Judith se compararam Patrícia Galvão, Pagu, (1910-1962), a primeira mulher a ser detida no Brasil pela luta ideológica; Delmira Agustini (1886-1914), pitonisa uruguaia; a chilena Teresa Wilms Montt (1893-1921); e a argentina Alfonsina Storni (1892-1938), uma e outras manifestando afinidades biográficas e poéticas nas representações do amor/*Eros*, lutando contra as preconceituosas morais, rasgando convenções, social e politicamente perseguidas e enjeitadas.

Para mais sobre Judith Teixeira, veja-se Martim Lourenço Ramos de Gouveia e Sousa, *Judith Teixeira: Originalidade Poética e Descaso Literário na Década de Vinte*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001.

<sup>815</sup> *A minha colcha encarnada*, in Judith Teixeira, *Decadência*, 1923 [veja-se *Poesia e Prosa – Judith Teixeira*, Organização de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva, Lisboa, Dom Quixote, 2015, p. 81].

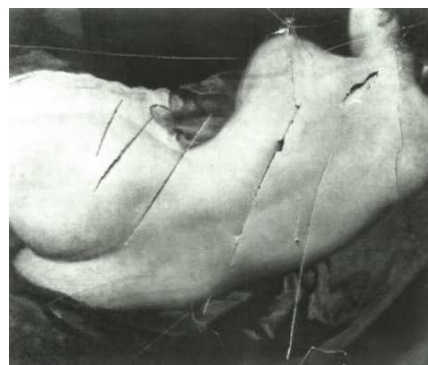
Apresenta-se-nos, assim que o *ser total*, cuja socialização encontra eco nas sociedades de pensamento e reflexão, não é reduzível à *razão*, mas um *ensemble* que integra o onírico, o imaginário, o lúdico e o erótico. No século XIX, por exemplo, os surrealistas, com André Breton encabeçando, tinham a histeria como uma espécie de manifestação poética, mas a histeria assistiu a contraditórias assumpções, entre as quais as clínicas porquanto a medicina, por incapacidade de entendimento e pelo desafio, dadas as dificuldades de definição e cura, a relegava a um *caso menor*. A histeria é, todavia e sobretudo, uma manifestação vulnerável do corpo e da identidade, urgindo atender à sua simbologia, particularmente na construção do feminino.<sup>816</sup>

---

<sup>816</sup> Para um novo olhar sobre a histeria, doença pensada enquanto formulação romântica do passado, e reflexo deste estado psicossomático nas artes, atente-se em Elisabeth Bronfen, *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*, Princeton, Princeton University Press, 1998. Nesta obra, a autora observa a histeria, não como desejo sexual insatisfeito mas uma manifestação somática de descontentamento pessoal, cultural e social. Atravessando vários domínios, não apenas o feminismo e a psicologia, Brofen debruça-se sobre a histeria desde o início do século XIX, as considerações científicas de Freud, Charcot e Janet, bem como a ficção, a ópera, o cinema e as artes visuais que construíram ideias sobre a histeria no que a autora considera a transcrição de *uma linguagem de descontentamento*, procurando avaliar a histeria na cultura contemporânea. Veja-se Elisabeth Bronfen, *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*, Princeton, Princeton University Press, 1998, e atente-se ainda em AA VV, *Feminist Consequences, Theory for the New Century*, Organização de Elisabeth Bronfen & Misha Kavka, New York, Columbia University Press, 2000.



## 2. interdições e insurreições – hiatos de austeridade e marginalidade



Diego Velázquez. *Vénus ao espelho* ou *Rokeby Venus*, 1644-46  
Diego Velázquez. *Vénus ao espelho* ou *Rokeby Venus*, danificada pela sufragista Mary Richardson, 1914

Ao longo dos séculos, vários exercícios de proibição declararam recomendações, consentimentos e interdições, nem sempre coincidindo o que se dizia para proibir. Entre os movimentos dissidentes inscrevem-se, em Inglaterra, o desencadeado por John Wycliffe / Wyclif (1320-1384), cujos alicerces viriam a conhecer sucesso na cisão de Henrique VIII com Roma, implantando o Protestantismo, reforma que levou maior contenção à arte e música sacras, particularmente na contra-reforma de Maria Tudor e retoma com Elisabete I. Na Checoslováquia, o levantamento de Jan Hus (1369-1415), subscrito por Jerónimo de Praga (1379-1416) e demais hussistas, pretendendo renovar a Boémia e a Suíça, ergueu-se contra o abuso da superstição associada às representações de Santos, da Virgem ou de Cristo. Exigindo de Roma uma justiça social fundada sobre o Novo Testamento, as ideias de Hus divulgaram uma tendência iconoclasta que veio a estar na base dos reformadores da Renascença contra a adoração da Virgem.

Cerca de 1490, alarmado com a decadência moral e religiosa de Florença, Girolamo Savonarola (1452-1498) procurou levar ordem aos costumes da vida quotidiana, e assim na arte. Condenando o excesso florentino, o discurso rígido dos seus sermões inflamou-se contra a corrupção e a sensualidade imanada da venusidade segundo os modelos greco-latinos retomados em meados de Quatrocentos. Alcançando o apoio de grande parte da população, promoveu autos de fé onde, em praça pública, se queimaram telas cuja temática perturbaria as almas e os bons costumes, incluindo telas da Virgem ricamente vestida e adornada – tecidos ricos e jóias eram tidos como objecto de vaidade –, num apelo pela

Cruz como símbolo único do Cristianismo. Esta Reforma artística brutal incluiu igualmente a literatura, sendo interditos e queimados inúmeros livros, que Savanarola e os seus seguidores diziam alimentarem a perversidade.

O exemplo pouco nobre dos papas da Renascença e o comportamento da Igreja Romana – promovendo a indulgência – vieram a desencadear a Reforma alemã, levada a cabo por Lutero (1483-1546), no primeiro terço de Quinhentos. Excomungado, em 1520, por Leão X – após ter afixado 95 propostas de reforma no portal da igreja de Wittenberg –, Lutero envolveu alguns príncipes alemães no seu movimento e continuou a manter contacto com os artistas, o que não impediu o declínio da pintura e escultura religiosas na Alemanha aquando da destruição de pequenas igrejas do campo e espoliação de santuários, consumindo telas e retábulos. Dürer, que aderira ao projecto luterano, tem, em 1526, dois anos antes de falecer, intensa actividade artística, continua a reflectir e a reunir apontamentos para o seu tratado de arte, bem como a trabalhar na sua temática favorita – *Virgem e Menino* – enquanto a Reforma se propaga com a adesão de Nuremberga. Hans Baldung, aprendiz de Dürer, acompanha o crescendo da Reforma, contudo não alterando a sua obra, continuou a pintar temáticas profanas e humanistas. Todavia, a maior parte dos artistas exila-se em virtude das perseguições sofridas e procura distanciar-se dos dados, excessos e violências sobre a arte sagrada destruída pelas pilhagens. As encomendas diminuem – as telas de temática religiosa e a escultura de retábulos cessariam após 1530 caindo num largo mutismo.

No repto do luteranismo, Calvino (1509-1564) traz um pensamento mais rigoroso e redutor contrapondo-se ao livre arbítrio, sob a máxima de que *só a fé salva* e de que, enquanto dom divino, é a vontade celeste que designa os seus mentores. Genebra, Basileia e Estrasburgo viram os lugares de culto despojados das suas obras de arte. Influenciando vários movimentos reformistas na Europa, órgãos, esculturas, telas e mobiliário foram destruídos nas mais importantes catedrais de França culminando a chacina huguenote no massacre de Saint-Barthélemy, em 1572. Acresce que o *Concílio de Trento* (1545-1563) excluiu dos cânticos os *Stabat Mater* – restaurados apenas pelo Papa Bento XIII em 1727 – a nova moralidade interditou, por exemplo, a nudez masculina no *Último Julgamento* de Michelangelo, hoje restaurado como primitivamente; e, ainda em Oitocentos, o sexo das esculturas antigas era coberto com folhas de figueira de modo a preservar o pudor, sob o preceito de que a nudez causava problemas morais.

Vários foram as reformas religiosas, misticismos e vetos político-sociais que censuraram as imagens em nome de uma depuração do corpo e da mente. A religião, sobretudo, visou eliminar as *poluições do corpo* e suas substâncias malfazejas ou marginais. Pensar estes constrangimentos implica atender a pudores e tabus<sup>817</sup>, tendo o tabu, entre a elevação e a inquietação, algo de sagrado e de proibido. Prazer e inibição estão estritamente ligados e, na maioria das situações, arrolados à sexualidade. Os hiatos da da pose reclinada feminina ocorrem a par destes vetos, verificando-se as suas interdições essencialmente no misticismo religioso, decorrentes da austeridade das Reformas e sob a instância da Inquisição, na intenção de censurar a imagem reconhecida como poderosa, assim marcando a história da pintura de forma indelével. Botticelli, seguindo o apelo do seu amigo Savonarola, queimou muitas das suas telas aquando dessa contenção. Os nus mitológicos de Cranach<sup>818</sup> – num meio envolvente simbólico, onde as abelhas surgem à imagem do amor – com seus rostos redondos, olhos oblíquos e sorrisos equívocos, seus véus transparentes e ricos *bijoux* adornando graciosas silhuetas, tornaram-se impudores.

\*

A mostrar que os hiatos nem sempre resultaram de extremismos religiosos, em 3 de Abril de 1913, a Manchester Art Gallery assistiu a uma série de vidros de telas partidos na sala dos artistas pré-rafaelistas e vitorianos. As sufragistas Annie Briggs, Lillian Forrester e Evelyn Manesta danificaram treze obras que tinham em comum a representação feminina em pose passiva e inerte, telas que correspondiam aos cânones de beleza feminina num apelo ao *voyeurismo* masculino. Moveu-as o paradoxo entre o elogio destas representações e a discriminação sofrida pelas mulheres no seu quotidiano, quer na diferença entre sexos quer na doença e pobreza e humilhações a que eram sujeitas<sup>819</sup>. Embora a intenção fosse

---

<sup>817</sup> Conforme Freud (1965), *Le tabou est une prohibition très ancienne, imposée du dehors (par une autorité) et dirigée contre les désirs les plus intenses de l'homme. La tendance à la transgresser persiste dans son inconscient [...] la force magique attribuée au tabou se réduit au pouvoir qu'il possède d'induire l'homme en tentation [...] Le tabou survit encore de nos jours, dans nos sociétés modernes; bien que conçu d'une façon négative et portant sur des objets tout à faits différents, il n'est, au point de vue psychologique, pas autre chose que l' 'impératif catégorique' de Kant, à la différence près qu'il veut agir par la contrainte en écartant toute motivation consciente.* Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, Paris, Payot, 1990, in prefácio.

[*L'impératif catégorique de Kant s'énonce ainsi : «Je dois toujours me conduire de telle sorte que je puisse aussi vouloir que ma maxime devienne une loi universelle»*, in Emmanuel Kant, *Fondements de la Métaphysique des Mœurs*, Paris, Delagrave, 1976, cit. in Ginette Pelland, *Freud en Question*, Québec, Les Éditions Québec Amérique Inc., 2003].

Para *tabu*, palavra oriunda da Polinésia e que designa aquilo de que é conveniente apartarmo-nos – termo e uso atestados, em 1778, pelo capitão James Cook aquando da sua terceira viagem às ilhas do Pacífico –, politicamente utilizada no Ocidente desde os finais do século XIX e conceito explorado pela psicanálise, vejam-se actas de *15e Forum Le Monde/Le Mans*, 2003, in [forumlemondelemans.univ-lemans.fr](http://forumlemondelemans.univ-lemans.fr).

<sup>818</sup> Lucas Cranach, pintor que Lutero admirava e de cujos filhos era padrinho.

<sup>819</sup> *There is to me something hateful, sinister, sickening in this heaping up of art treasures, this sentimentalising over the beautiful, while the desecration and ruin of bodies of women and little children by lust, disease, and poverty are looked upon with*



apenas quebrar os vidros, quatro das obras sofreram sérios danos tendo de ser intervencionados restauros<sup>820</sup>. As três sufragistas, foram detidas segundo o *Malicious Damage Act*, decreto criminal aplicado a todo o Reino Unido em 1861, que reza no artigo 39 a condenação por *Destroying or damaging Works of Art in Museums, Churches, &c., or in Public Places* [sic]. No ano seguinte, os ataques a obras de arte continuaram, nomeadamente à pintura *Primavera*, de Sir George Clausen, na Royal Academy; e a *Rokeby Venus*, ou *Vénus ao espelho*, de Diego Velázquez [imagens 1 e 2]<sup>821</sup>, na National Gallery. A obra de Velázquez – única sobrevivente do artista que conheceu a rigidez da Inquisição espanhola face ao nu – foi mutilada pela sufragista Mary Richardson, a 10 de Março de 1914, que a considerou um estereótipo da mulher altamente censurado. Estes actos sucessivos obrigaram os museus londrinos a tomarem precauções extra, havendo sido mesmo ponderada a interdição de mulheres nos museus, atitude não levada a cabo sendo-lhes todavia estabelecidas regras de acesso às galerias<sup>822</sup>.

Em 1984, um grupo feminista atacou esculturas dos estudantes Stephen Clarke e Zena Herberts na *Fired Works*, exposição na *Leeds Polytechnic Art Gallery* que apresentava

---

*indifference.*, Ethel Smyth, cf. *Wonder Women: Radical Manchester*, exposição comemorativa no centenário de acometida sufragista a obras de arte, Manchester Art Gallery [3rd March-7th April 2013], in [www.manchestergalleries.org](http://www.manchestergalleries.org).

Aquando da apresentação em tribunal, as declarações das sufragistas foram as seguintes:

Annie Briggs – *I am not guilty of the charges brought against me. I gave my comrades my fullest support but in no way aided them. Our women take their course on their own deliberate responsibility. This is not a personal but a world question... Women have to protest against things which are intolerable to them.*

Lilian Forrester – *I do not stand here as a malicious person but as a patriot...a political offender.... I appeal to the jury to bring in a verdict of not guilty. We have already been punished by appearing before the courts three times and going through the present ordeal.... I have a degree in history and my knowledge of history has spurred me to this fight for women's freedom.*

Evelyn Manesta – *I am a political offender.*

O tribunal absolveu Annie Briggs e condenou Lilian Forrester e Evelyn Manesta, respetivamente a três meses e um mês de reclusão, havendo o juiz acrescentado *If the law would allow I would send you round the world in a sailing ship as the best thing for you.* cf. *idem*.

<sup>820</sup> O ataque ocorreu no dia seguinte a Emmeline Pankhurst – líder radical fundadora da Women's Social and Political Union [WSPU] – ter sido condenada a três anos de prisão. Emmeline Pankhurst encarava que as reivindicações pacíficas eram infrutíferas, havendo elegido a máxima “*Actos e não palavras*”.

As obras afectadas foram *The Syrinx*, de Arthur Hacker; *Sybilla Delphica*, de Edward Burne-Jones; *The Last of the Garrison*, de Briton Riviere; *When Apples were Golden*, de John Melhuish Strudwick; *The Shadow of Death*, de William Holman Hunt; *Astarte Syriaca* de Dante Gabriel Rossetti; *Birnam Woods* e *A Flood*, de John Everett Millais; *The Last Watch of Hero* e *Captive Andromache*, de Lord Frederic Leighton; e *Paola and Francesca*, *The Prayer* e *Portrait of The Hon J L Motley*, de George Frederick Watts.

<sup>821</sup> Vejam-se também imagens de Diego Velázquez, *Rokeby Venus* danificada pela sufragista Mary Richardson, in periódico *The Daily Sketch*, No. 1561, wednesday, March 11, 2014 [imagens 3 e 4].

<sup>822</sup> Para esta temática atendemos a Rowena Fowler, “Why Did Suffragettes Attack Works of Art?”, in *Journal of Women's History*, Vol. 2, No. 3, Winter 1991, pp. 109-125 [foi consultada a edição online in Project Muse, [muse.jhu.edu](http://muse.jhu.edu)]; Lisa Tickner, *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign 1907-14*, London, Chatto & Windus, 1987; e ainda ao artigo sobre esta obra, Griselda Pollock, “The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign 1907-1914 by Lisa Tickner”, in *Journal of Design History*, Vol. 3, No. 1, 1990, pp. 69-72 [foi consultada a edição online de *Journal Design History*, in [www.jstor.org](http://www.jstor.org)].



esculturas em cerâmica de alunos [*imagem 5*], obras que conheceram igual contestação por parte de alguns docentes da mesma instituição. Uma das obras apresentava um nu reclinado – *Reclining nude*, de Stephen Clarke – cujas mutilações foram interpretadas como incentivo à violação, pornografia, veiculando a dominação masculina, embora o autor e alguns mestres defendessem, em julgamento, que esta e as demais esculturas haviam sido concebidas como alerta ao abuso do poder varonil<sup>823</sup>.

Recentemente, a Tate Britain, Londres, promoveu a exposição *Art under Attack: histories of British iconoclasm*,<sup>824</sup> que explora os ataques a obras de arte no Reino Unido desde o século XVI, reflectindo sobre danos e motivações religiosas, políticas e estéticas que compelem a ofensivas a obras de arte. A exposição e catálogo debruçam-se sobre várias obras que sofreram a censura, desde os vitrais *Apresentação no Templo*, c. 1180, da Catedral de Canterbury – um dos mais antigos templos do Cristianismo em Inglaterra e foco do Anglicanismo –, admoestados em Dezembro de 1643<sup>825</sup> aquando da dissolução dos mosteiros empreendida por Henrique VIII, até à modernidade como o caso de *Equivalente VIII*, 1972, de Carl André [*imagem 7*] – a instalação adquirida em 1972 e exibida a primeira vez em 1974, conheceu protestos à época, vendo posteriormente serem sobre ela despejados sobejos de comida. A temática permanece actual, pois as atitudes iconoclastas provocam um ruído muito além do vandalismo.

\*  
\*      \*

Apurámos que os ataques a obras de arte sucedem de políticas, guerras, revoluções – uma iconoclasia que atesta a vontade de aniquilação do Passado – e reformas religiosas – compreendendo a dissolução de ordens monásticas, destruição de conventos, mosteiros,

---

<sup>823</sup> Shirley Romeno, docente no Department of Adult Education da Universidade de Leeds, considerou que *Altogether these exhibits looked like some ghastly torture chamber. The effect was really disturbing [...]. There was nothing in his work to show that he was critical of that violence, in fact it looked celebratory.*, in John Albert Walker, *Art & Outrage: Provocation, Controversy and the Visual Arts*, London, Pluto Press, 1999, pp. 134 e 136. As três atacantes foram condenadas por um júri composto por dez mulheres e dois homens, todavia o juiz Brian Bush concedeu três anos de liberdade condicional sem obrigação de pagamento pelos danos materiais, assim se inferindo da anuição jurídica para com as atacantes.

<sup>824</sup> Veja-se catálogo de exposição Tabitha Barber & Stacy Boldrick, *Art Under Attack – histories of British iconoclasm* [2nd October 2013–5th January 2014], London, Tate Britain, 2013

<sup>825</sup> Vejam-se [*imagem 6*], conforme curadoria de exposição, e para mais leia-se Tabitha Barber, “Puritan Iconoclasm: Monuments of supersition and idolatory”, in Tabitha Barber & Stacy Boldrick, *Art Under Attack – histories of British iconoclasm* [2nd October 2013–5th January 2014], London, Tate Britain, 2013 [catálogo de exposição].

igrejas e demais templos. Consideramos que se a censura remeteu muitas imagens à invisibilidade, através da clausura, interdição ou destruição, de igual modo as instituições actuam como censoras da imagem, seja nas selecções que fazem nos seus acervos aquando de exposições, como no que encerram nos seus tombos, provocando hiatos nas imagens que indisponibilizam ao público. Temos presente que estouta *censura* não aconteceu apenas com pinturas ou esculturas, mas também com os milhares de cortes produzidos na empresa cinematográfica que provocaram cesuras<sup>826</sup>, tornando o número de imagens perdidas no património artístico bem maior que as preservadas e errantes, pelo que consideramos seria pertinente proceder à feitura de uma biblioteca das imagens sobre as imagens que contemplasse as censuradas e destruídas, porquanto, na interface *eu/outro*, a fractura na dinâmica da imagem impede a interacção entre o próprio e os seus pares. Encarámos, também, a destruição dos próprios trabalhos empreendida por numerosos artistas, porquanto os encaravam como menores ou usando a destruição como uma força criativa.

No que refere a ausência da pose, atendemos a movimentos que exacerbam a censura da postura, considerando-a um excessivo refinamento ou despojamento do corpo que incentiva a ilusão, magia e fantasia, e aferimos quanto as vanguardas modernas procu[ra]ram construir um discurso apartado das contingências da produção e da recepção, constatando que os hiatos decorrem de questões de género em confronto com exercícios de poder, movimentos que consideraram o nu passivo como um estímulo erótico, sendo certo que existe ainda no Presente um imaginário conservador com simpatizantes e discípulos. Inquirimos, sobretudo, em quanto os movimentos de Reforma ausentaram a representação da pose reclinada, em nome do pudor, admoestando o que foi considerado excesso de vaidade, luxo, tentação e volúpia, e avaliámos a existência de outros exercícios de proibição, que igualmente criaram hiatos, como aquando dos movimentos sufragistas e revolta face ao corpo feminino ao serviço do *voyeurismo* masculino.

Aclarámos que, no caso sufragista – de que a tela de Diego Velázquez, *Vénus ao espelho* ou *Rokeby Venus*, 1644-46, é o exemplo que melhor nos serve –, o enfado estético resulta de uma militância em favor de mudanças políticas. Encaramos que os ataques sufragistas não foram levianos nem nebulosos; ao invés, atestam de atitudes sobremaneira políticas contra a discriminação de género, um conflito suspenso com a I Grande Guerra quando o

---

<sup>826</sup> Para uma análise dos arquivos esquecidos da História, foi relevante a leitura de Arlette Farge, *Le Goût de l'Archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

desempenho público feminino – perante a contingência da partida dos homens para os campos de batalha – se impôs como inevitável revelando-se primordial, substancial e eficaz, fazendo a sociedade repensar as capacidades femininas culminando com a aprovação do voto após o armistício em 1918.

Consideramos que os movimentos políticos e religiosos se preocupam com as imagens porque estas têm grande impacto e poder sobre as pessoas. Incentivar certas imagens é tão importante como interditar outras, pois a convicção tem a imagem como referente e o indivíduo tem, simultaneamente, uma imagem para a qual transfere a sua convicção. Mas o caso ocorrido com a exposição de alunos da Universidade de Leeds, faz-nos também reconsiderar as implicações do impacto visual e a ambiguidade dos signos visuais, pesando o desejo do artista pela liberdade de expressão e o seu dever enquanto membro da sociedade cujos valores e sentimentos alheios devem ser respeitados. Seja, a problemática produção/recepção.

*O sono da razão produz monstros*, disse Goya, adjudicando a este *sono* muitas loucuras da Humanidade. A pose reclinada *pin-up*, pela sensualidade inerente, foi particularmente sensível a julgamentos. As convicções são, porém, contagiosas pelo que, face ao sono da Razão, o despertar crítico – morte para o amortecimento – se apresenta como o antídoto, e renascimento.



V. transposições das *Vénus* clássicas – advento de uma *nova mulher*





Fotografia de *estúdio* vintage. Philips advertorial, c. 1930

*Travail incessante de la cuture sur la nature, action continue du corps idéal sur le corps réel, conformation canonique poussant aux déformations les plus violentes (comme les constrictions du corset) ou aux réformations les plus insidieuses (comme l'ascèse du régime alimentaire): il s'agit toujours d'arracher à l'humaine apparence sa trop trop humaine apparence, de la socialiser en la dénaturant, de la sublimer en la cultivant, de la pétrir afin d'en detrouner le seul destin biologique, d'en faire, aussi, un instrument symbolique.*

Pierre Perrot<sup>827</sup>

Pretendemos, neste capítulo, observar a pose na fotografia – sobretudo a que serve a publicidade, com um breve entreccho no teatro e cinema –, avaliando o intertexto entre a pose canónica da pintura, recuperada nos magazines e nos *media*, e o objectivo que sustenta esse propósito. Conforme observámos anteriormente, *Olympia*, de Edouard Manet, é um marco na representação do corpo. Por sua vez, Daniel Arasse encara *Vénus de Urbino*, de Tiziano, como eventual primeira representação de uma mulher despida e consciente de o estar<sup>828</sup>. A toma de consciência do corpo em ambas as representações remete-nos – na contemporaneidade do cinema, *media* e publicidade – para o advento de *uma nova mulher*.

De forma a analisarmos a pose na mulher *usada-ousada*, dividida em dois significantes – o corpo submisso e o corpo assumido –, tomamos como referência as fotografias de Irving Penn, Helmut Newton e outros fotógrafos *fashion*, cujos modelos, num *glamour* versus *aura*, que atrai e estimula, se apresentam como mulheres que agarraram as rédeas da sua vida assumindo o corpo e a liberdade numa transposição das *Vénus* clássicas.

<sup>827</sup> Philippe Perrot, *Le Corps Féminin – Le travail des apparences XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 8.

<sup>828</sup> La '*Vénus d'Urbino*' n'est pas le premier nu féminin de la peinture européenne. Mais ce pourrait bien être la première peinture d'une femme déshabillée, présentée comme telle, et consciente de l'être. Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Paris, Éditions Denöel, 2000, p. 157. Arasse considera estas imagens *un grand fétiche érotique*. *Ce n'est pas pour rien que Manet s'en est inspiré, trois cent vingt-cinq ans plus tard, pour peindre son Olympia. Si ce n'était qu'une pin-up, il ne l'aurait pas regardée deux fois*] referindo-se a *Vénus de Urbino* de Tiziano], Arasse, in *idem*, p. 135.

Na pintura, a perspectiva organiza toda a visão através da distância e volumes. O óleo, pelos materiais e superfície, cria efeitos de ilusão, nem certos nem errados, apenas distintos do *real*. Nesta composição de superfícies, que define o espaço, insere-se a figura, pensando-se, posteriormente, gestos e pose. Através de pequenas *bolsas de perspectiva* na perspectiva de um plano, o artista cria, então, o sentimento e narra a história. Todavia, a perspectiva é um ângulo, matemático, sendo que o olho humano não tem presente a matemática, as suas regras, o mundo está organizado para o espectador, mas este observa o que se lhe apresenta, medeia as fórmulas e a ilusão através dos sentidos, processa o mundo através da sua *janela*. Desde Leonardo da Vinci e da *camera oscura*, que o modo de fixar imagens fez entendidos e curiosos debruçarem-se sobre a descoberta da técnica que agarrasse o momento, tornando a fotografia eminente, pronta a eclodir<sup>829</sup>. Suscitando a controvérsia e inúmeros debates – sobretudo após a gazeta alemã *Leipziger Anzeiger* que refutou o fixar do momento fugidio<sup>830</sup> –, o evento da fotografia foi considerado como uma arte diabólica<sup>831</sup>. Pensar a fotografia é recuar atentando na pintura em termos de *camera oscura* [Canaletto usou a *camera oscura* para pintar Londres] e *camera lucida* [Dürer usava o reticular ou máquina de desenhar]. Sendo o uso de dispositivos ópticos já uma prática no século XV, e muito recorrente na pintura dos séculos XVIII e XIX<sup>832</sup>, veio nos primórdios do século XX a tornar-se uma linguagem estética, considerando os preparativos pre/procedentes.

O corpo, e não importando o *medium*, foi o grande desafio na estatúária, desenho, pintura e gravura, suscitando discussões sobre o prazer estético, sexualidade e cânones de beleza. A controvérsia acentua-se quando o *medium* é a fotografia e a pessoa real se coloca frente à câmara. É frequente que estes registos coincidam com a fotografia erótica, conforme Julien

---

<sup>829</sup> Segundo Benjamin, foi tanta a sede a pelo avanço da técnica que a história da fotografia foi ficando por fazer, *un développement sans cesse accéléré, tout regard rétrospectif fut longtemps exclu. Raison pour laquelle les questions historiques ou, si l'on veut, philosophiques, soulevées par l'essor ou le déclin de la photographie restèrent lettre morte durant des décennies*, in Walter Benjamin, *Petite Histoire de la Photographie*, Paris, Éditions Allia, 2012, p. 8.

<sup>830</sup> Veja-se Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'Instant*, Paris, Éditions Gonthier, 1932 [foi consultada a edição online produzida por Jean-Marie Tremblay, professor de Sociologia na Université du Québec, Chicoutimi, colecção *Les classiques des sciences sociales*, in *classiques.uqac.ca*].

<sup>831</sup> *Vouloir fixer les reflets fugitifs, y lit-on, n'est pas seulement une chose impossible, comme l'ont montré des recherches allemandes approfondies, mais le souhait même d'y parvenir constitue un blasphème. L'homme est créé à l'image de Dieu et nulle machine humaine ne peut fixer l'image de Dieu. L'artiste divin, exalté par l'inspiration céleste, dans un moment d'extrême consécration, sous l'injonction supérieure de son génie et sans l'aide d'aucune machine, peut à la rigueur se hasarder à restituer les traits divins de l'homme*. Max Dauthendey, *Der Geist meines Vaters: Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert*, Munchen, Albert Langen, 1921, p. 61, *cit.* in Benjamin, in *op. cit.*, p. 9.

<sup>832</sup> Gilles Deleuze refere que, no séc. XVII, luz e sombra na pintura actuavam sobre a forma óptica mais do que sobre a plástica [para mais, veja-se Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la Sensation* (1981), Paris, Éditions du Seuil, 2002].



Vallou de Villeneuve (1795-1866), cujos trabalhos produzidos neste domínio, nas décadas de vinte e trinta, não foram assinados. São conhecidas as fotografias realizadas e registadas nos anos quarenta e cinquenta, sobremaneira entre 1851-55, catalogadas pelo próprio como *modelos para artistas*, havendo algumas delas sido usadas por Gustav Courbet, que se sabia recorrer a este método – comparem-se a fotografia de Vallou, *Nu feminino reclinado*, c.1853, com a tela de Gustave Courbet, *Mulher com papagaio*, 1866 [imagens 2 e 3].

O recurso à fotografia como retenção da imagem/corpo a trabalhar opera-se logo nos pintores românticos e impressionistas. Delacroix foi um dos primeiros adeptos a realizar os seus nus através de fotografia prévia dos modelos, George Hendrik Breitner (1857-1923), fotógrafo amador considerado um dos precursores da fotografia holandesa moderna, fotografava ele mesmo os modelos nus para trabalho de pintura posterior [imagens 4 e 5], assim como, entre tantos, também Munch e Bonnard. Ao invés, algumas imagens de Gustave le Gray (1820-1884), que trabalhou com Delaroche, atestam que o fotógrafo partia dos seus estudos académicos para a experimentação fotográfica, mostrando quanto é emblemática a tensão entre a pose clássica e a câmara, confrontando os ideais artístico e o realístico no novo *medium* pronto a fazer-se arte, como é o caso de *Nu feminino reclinado*, c.1856 [imagem 6], que apresenta uma abordagem mais psicológica [o modelo repousa a cabeça em almofada sobre panejamento, recorrentes na teatralidade da pintura; os cabelos remetem para a figura de *Medusa*; pernas e pés evocam a crucificação; e, no seu todo, a figura evoca *Ofélia* retirada das águas, tema muito apreciado pelos artistas e poetas].

A imagem na pintura e na fotografia resulta de uma escolha entre uma infinidade de possibilidades. Há o olhar que selecciona o momento e o assunto e a forma de o registar. O pintor prende esse momento através do seu traço e cor; o fotógrafo através da sua técnica, um e outro deixando a sua marca pessoal, contribuindo a composição para a autoridade da imagem.

Sendo, nos primórdios, muito próximas as relações pintura/fotografia, a fronteira surgiu em resultado de uma oposição corporativa. A fotografia impunha-se de tal modo que urgia travar o seu sucesso como fonte principal da imagem visual. Devedora do que foi feito na pintura, mas também servindo de suporte a esta, a fotografia começou a ser vista como um documento partista, contudo permitiu aproximar a obra do espectador e contribuiu, por sua vez, para que a pintura evoluísse para novas técnicas e tendências, liberando os artistas do seu papel tradicional, uma vez que, *para retratar tal qual se olhava*, passara a existir a

fotografia<sup>833</sup>. A produção massiva de imagens tributou para transformar o mundo em poucas décadas, desafio que altera não apenas as técnicas mas também a função representacional contribuindo para o *moderno*. As implicações da sua descoberta tiveram impacto nas artes como no quotidiano, na indústria e do ponto de vista médico-científico, nascendo uma civilização da imagem, onde a difusão cada vez maior da objectiva – o *olho* – do aparelho fotográfico tende a substituir a actividade do olhar num registo de construção estética e desconstrução. Ainda que a fotografia só tarde comece a pensar a tridimensionalidade, a objectiva da máquina enquadra e torna visível a escrita automática do mundo<sup>834</sup>. No capturar do momento fugidio, fotografar não é somente congelar o instante. A imagem-movimento é tão volátil como a matéria é efémera<sup>835</sup>, mas a fotografia é, todavia, um modo de reter a *persona* e arquivo-memória<sup>836</sup>.

---

<sup>833</sup> A propósito do *que ocorre de quê*, consideramos importante transcrever Barthes, *On dit souvent que ce sont les peintres qui ont inventé la Photographie (en lui transmettant le cadrage, la perspective albertienne et l'optique de la caméra obscura)*. Je dis: non, ce sont les chimistes. Car le noème "Ça a été" n'a été possible que du jour où une circonstance scientifique (la découverte de la sensibilité à la lumière des halogénures d'argent) a permis de capter et d'imprimer directement les rayons lumineux émis par un objet diversement éclairé. La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; peu importe la durée de la transmission; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile. Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographiée à mon regard: la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié. Il paraît qu'en latin "photographie" se dirait: "imago lucis opera expressa"; c'est-à-dire: image révélée, "sortie", "montée", "exprimée" (comme le jus de citron) par l'action de la lumière. Et si la Photographie appartenait à un monde qui ait encore quelque sensibilité au mythe, on ne manquerait pas d'exulter devant la richesse du symbole: le corps aimé est immortalisé par la médiation d'un métal précieux, l'argent (monument et luxe); à quoi on ajouterait l'idée que ce métal, comme tous les métaux de l'Alchimie, est vivant. in Roland Barthes, *La Chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 126-127.

Para mais sobre pintura e fotografia atendemos a Dominique de Font-Réaulx, "Photographing the Nude, the ambiguities of a genre", in *Painting and Photography 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012 [foi consultada a tradução inglesa da publicação simultânea com o título original *Peinture & Photographie, Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*].

<sup>834</sup> *ce que l'appareil photographique cadre, et donc rend visible, c'est l'écriture automatique du monde: la production permanente, ininterrompue de signes*, in Rosalind Krauss, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Éditions Macula, 1990. Nesta obra, Krauss descreve, ainda, o processo fotográfico como taxinomicamente diferente do pictural, dois campos artísticos distintos, considerando, por exemplo, que o universo da fotografia é o arquivo e não o museu, atendendo a este como espaço da pintura.

<sup>835</sup> *À luz da nossa noção de matéria, a imagem é quase nada, um 'nada que é tudo'. A imagem é 'nada' do ponto de vista das coisas, da matéria, mas é 'tudo' porque é ela que constitui o plano onde a existência decorre [...] a matéria envia-nos inúmeras imagens. A natureza é a imagem em estado nascente. A crise actual tem a ver com a maneira como a existência se desfigurou, como se as imagens se tivessem tornado em matéria, ou 'dissolvido' nela [...] a matéria, o existente, é da ordem da insuficiência; ser suficiente incumbe à realização da promessa de imagem que contém*. in José Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem*, Lisboa, Nova Vega Lda., 2012, pp. 9-10.

Relavamos que as imagens são melindrosas, pouco tolerantes a mudanças. A sua identidade altera-se quando sujeitas a transformações da cor – adulterações intencionais ou mutações em resultado do desgaste do tempo ou incúria – ou da forma, reformulando toda a sua gramática. Conforme Kulvicki, *Change the colour of an arbitrarily small region of a picture surface and not only does it syntactic type change, its semantic type changes as well*, in John Kulvicki, *On Images their Structure and Content*, Oxford, Clarendon Press, 2006, p. 20.

<sup>836</sup> *Uma fotografia é uma redução do mundo infinito e in-tangível a um pequeno rectângulo. Uma fotografia é a nossa medida do mundo. Uma fotografia é também uma memória. Recordar significa reduzir o mundo a pequenos rectângulos*. in Dubravka Ugresic, *O Museu da Rendição Incondicional*, Lisboa, Cavallo de Ferro Editores, 2011, pp. 48-49. Lembramos, porém, a polémica provocada por Claude Lanzmann, a propósito do seu filme *Shoah*, 1985 – testemunhos sobre o Holocausto –, considerando este que *as imagens de arquivo são imagens sem imaginação*, não dizem nada de

No que refere a dificuldade em criar uma imagem estática de nudez sexual, esta decorre de um compasso de tempo entre a pose e o seu registo. O nu fotográfico expressa melhor essa dificuldade resultando, em grande parte das vezes, somente na fotografia de um corpo nu, pois no momento preso, que é um instantâneo, as *nuances* do processo do despir, que deixam rasto na pintura, ausentam-se na fotografia, surgindo porém numa menor ou maior teatralidade quando de cariz erótico [*imagens 7-13*]<sup>837</sup>. O corpo fotográfico apresenta-se assim mais sexual, sobretudo se adjuvado ainda pelo sorriso a tender para, ou mesmo, o riso, também este ausente na representação pictórica, como anteriormente observámos. Ou seja, nas imagens que analisámos, constatámos que a expressão na pintura mesmo quando *em convite é séria*, enquanto na fotografia erótica se encontra facilmente o sorriso ou o riso [*imagem 14*], e logo nos primeiros daguerreótipos<sup>838</sup>. Poderíamos considerar a ausência do sorriso na pintura pela demora da pose que entediava o modelo, mas o artista atribuiria o sorriso que entendesse, se o entendesse<sup>839</sup>. A questão, cremos, assenta na *seriedade* da pintura considerada como *género maior*, em que os nus femininos, ainda que dispostos ao deleite do olhar masculino, interpretavam figuras cerimoniais de episódios mitológicos, o que lhes atribuía maior autoridade e mascarava o propósito *voyeurista*.

Actuando como um filtro, entre o *eu* e o *real*, a imagem transmuta-se. A intervenção humana restringe-se ao olhar, sensibilidade e escolha do fotógrafo, e a sua aptidão no bom manuseamento do aparelho e da técnica, interpondo-se, entre o modelo e a sua

---

*verdade. O arquivo só comunica informações, não afecta a emoção nem a memória.* Cf. António Guerreiro, “Uma metafísica das imagens” [a propósito de *Shoah*, 1985, de Claude Lanzmann], in ípsilon, 11 Outubro 2013, pp. 9-10. Lanzmann recusa utilizar imagens de arquivo de época, embora admitindo serem prova documental. Não contrariando o privilégio do testemunho oral, o relato enquanto documento, Didi-Huberman considera que avaliar as imagens de arquivo como ficção ou fetichismo é incorrer num estigma a evitar sobre os arquivos fotográficos pois a verdade é que existem imagens e elas são testemunho – veja-se Georges Didi-Huberman, *Images, Malgré Tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

<sup>837</sup> Para o mundo feminino de interiores – privado ou íntimo, no banho, *toilette* ou acto de despir/vestir –, veja-se exposição *Undressed – The Fashion of Privacy* [22th June 2013-29th September 2013]. Chicago. Art Institut of Chicago, 2013.

<sup>838</sup> Segundo Berger, *there was little to replace it* [o ideal tradicional] *except the ‘realism’ of the prostitute – who became de quintessencial woman of early avant-garde twentieth-century painting*, in John Berger, *About Looking*, London, New Delhi, New York & Sydney, Bloomsbury Publishing, 2009, p. 57.

A propósito do riso com dentes, diz Berger que este surge apenas nas telas que representam os pobres, *They smile showing their teeth, which the rich in pictures never do*, e acrescenta, *Such pictures assert two things: that the poor are happy, and that the better-off are a source of hope for the world*, in John Berger, *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 2002, p.98.

<sup>839</sup> Note-se, porém, que a fotografia pede também um tempo de pose, um tempo que faz com que, sendo o *medium* mais próximo do *real*, a fotografia tudo registe excepto o movimento, ainda que esta se houvesse debruçado sobre estudos do movimento, conforme capítulo II. 1. **pose e narrativa[s] – nudez e retórica**.

representação, esse objecto que é a máquina. *Medium* que questiona a imagem-retrato entre a arte e a representação<sup>840</sup>, o século XIX construiu códigos da fotografia de retrato que elegiam modelos de beleza misteriosa e silenciosa e permaneceram nas primeiras décadas do novo *medium*<sup>841</sup>. Efeitos de luminosidade e bruma desmaterializavam, e ao mesmo tempo elevavam, figuras e objectos imbuindo-os de uma aura enigmática, que se perderia com a banalização das formas precisas e delineadas. Particularmente o preto e branco da fotografia joga com contrastes e luminosidade que afectam a figura de modo muito positivo atribuindo-lhe uma aura mística, acentuando o mistério, o diáfano e o maravilhoso, como sucede na fotografia de actriz, onde a teatralidade, fingimento, cruza com a sedução<sup>842</sup>.

\*

Em quanto acompanha a indústria crescente, a fotografia cruza-se com o despertar da consciencialização de autonomia feminina. As novas liberdades de que o *medium* usufrui projectam-se na *mulher-actriz*, num teatro impulsionado por todo o contexto de mudança em Novecentos contribuindo para a história das artes de palco. Estudar a pose no teatro é analisar a coabitação de duas artes aparentemente paradoxais e soberanas, onde a fotografia, registo perene, prende o instante fugaz do espectáculo, servindo a primeira, não verbalizada, para registo da palavra oralizante efémera. Dicotomia *vero/falso*, a fotografia, documento efectivo autêntico, testemunha a ficção – ilusória ou, quando muito, verosimilhante – da peça teatral, loco da simulação. O fotógrafo encena. A actriz representa. Ela mesma, na sua psicologia e história próprias, e ainda *outra*, na encarnação da personagem, quando na *fotografia de cena*; na fotografia de reprodução da peça ou no cartaz publicitário a esta; ou na fotografia de oferta a admirador. No caso da fotografia de

---

<sup>840</sup> *These modes of exhibition tend to make photography the vehicle of a renewed identification between the image as artistic operation and the image as production of a representation. However, at the same time, various new theoretical discourses denied this identification. On the contrary, they signalled a new form of opposition between photography and art.*, in Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, London, Verso, 2011, p. 109 [foi consultada a tradução inglesa de *Le Spectateur Émancipé*, Paris, Éditions La Fabrique, 2008].

<sup>841</sup> A economia do mundo computadorizado viria a criar um dramatismo próprio com soluções inovadoras na volumetria do espaço e na animação, contando *histórias* de forma diferente. Conforme Thomas Mailaender, *cit.* in, Michel Guerrin, “*Bien au-delà du cliché*”, in *Le Monde*, 14 novembre 2014, p. 19 – *La génération Internet maltraite les images de masse, à fin de montrer un monde qui ne tourne pas au carré [...] La photo est un très bon medium pour apprendre à vivre.*

<sup>842</sup> A propósito de *aura*, considera Benjamin, *O traço é a aparição de uma proximidade, por longínqua que possa estar a coisa que deixou para trás. A aura é a aparição de uma distância, por próxima que esteja a coisa que a reclama. Através do traço apoderamos-nos da coisa; através da aura é ela que se apodera de nós.* Walter Benjamin, cf. Miranda, in *op. cit.*, p. 8. Ao que Bragança de Miranda acrescenta, *No caso da aura trata-se de evitar o olhar de medusa, que estarrece e vigia, e que é potencialmente letal [...] no caso dos traços, trata-se de perseguir usando os vestígios próximos para apanhar o que foge [...] Entre ambas as possibilidades está sempre a 'imagem' e a sua capacidade para desviar, camuflar, demorar.* Miranda, in *idem*.

reprodução da peça, os adereços não apenas para essa endereçavam como resultavam numa segunda encenação, porventura mais teatralizada ainda, pois que construída expressamente para a fotografia em estúdio. O traje e a pose remetiam igualmente para o fotografado imbuído na pele da personagem. Deste modo, a teatralidade da pose, uma construção cultural com conexões, embrecha outros assuntos, introduzindo desvios/intersecções, quando estes urgem, atendendo a uma abordagem interpretativa dos símbolos sociais.

Constatámos que, embora a fotografia da actriz surja antes da I Grande Guerra, a *fotografia de cena* em pose reclinada ocorre em número muito restrito em Portugal como no estrangeiro<sup>843</sup> – no contexto nacional, encontrámos a *fotografia de cena* sobretudo quando reproduzida em artigos de revista [*imagens 15-19*] –, mas é, na quase totalidade, recriação em estúdio, uma *fotografia de pose*, artificial, encenada de acordo com o espectáculo ou desprendida deste, em que a actriz posa para o espectador/admirador ao qual a fotografia seria oferecida, sendo que também nos deparámos com exemplares cuja dedicatória era dirigida a colegas mais experientes aos quais a actriz em ascensão devotava deferência [*imagens 20-29*]. A divulgação da fotografia, coincidindo com a evolução nos transportes – que mais predispôs à viagem –, documenta de lugares e indivíduos o que se reflecte na reclinção da actriz acentuando apetências por influências do *Orientalismo* e sua estética [*imagem 30*]<sup>844</sup>, padrão de finais de Oitocentos e inícios de Novecentos sublinhado nas *art nouveau/art deco*, sobretudo nesta última que, entre inspirações outras, tinha presente os *Ballets Russes* de Serguei Diaguilev [*imagem 32*]<sup>845</sup>.

---

<sup>843</sup> Para a fotografia da actriz foram consultados os espólios do Museu do Teatro e da Dança, Lisboa, e National Portrait Gallery, London, ambos in loco. Atendemos ainda aos periódicos *ABC – Revista Portuguesa*. Direcção Rocha Martins. Lisboa. Editor Francisco Vilar [consultas dos volumes nº 26, 6 Janeiro 1921, Ano I ao nº 51, 30 Junho 1921, Ano II]; *Cinéfilo* – suplemento quinzenal de O Século. Lisboa. Editor António Maria Lopes. Sociedade Nacional de Tipografia [consultas dos volumes nº 1, 2 Junho 1928, 1º ano ao nº 27, 23 Fevereiro 1929, 2º ano]; *Ilustração Portuguesa*. Editor José Joubert Chaves [consultas várias in Hemeroteca Municipal de Lisboa – [hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/) – e espólio do Museu Nacional do Teatro e da Dança]; *Imagem*. Director Chianca de Garcia. Lisboa. Editor Francisco Bertrand. Sociedade Publicidade Cinematográficas Limitada [consultas dos volumes nº 1, 10 Maio 1930 ao nº 25, 10 Abril 1931]; e *Portugal Ilustrado* [consultas várias in Biblioteca Nacional de Portugal, [purl.pt/](http://purl.pt/)].

<sup>844</sup> A figura da odalisca foi frequentemente revisitada também no cinema, conforme fotografia recente da bailarina e modelo Inge van Bruystegem, cena *opium* do filme *Rose, c'est Paris*, 2010 [*imagem 31*] – fotografia de Bettina Rheims e realização de Serge Bramly –, em homenagem a Paris e ao Surrealismo [veja-se Bettina Rheims & Serge Bramly, *Rose, c'est Paris*, London, Taschen, 2011 – livro e DVD].

<sup>845</sup> No que refere o bailado, veja-se também Vera Fokina, como *Zobeida*, em *Scheherazade*, 1914 [*imagem 33*] e foto de estúdio de bailarina do *Ziegfeld Follies Girls* por Alfred Cheney Johnston [*imagem 34*]. Atente-se ainda em Isadora Duncan, imagens em estúdio de reprodução de cena, bem como foto de Duncan e alunas da *Grunewald School*, por Paul Berger, 1908 [*imagens 35-37*], e fotografia de cena de Luiza Lopes e outras bailarinas do Conservatório, em *Salomé*, argumento de Ladislau Patricio, Teatro Nacional, in *Ilustração Portuguesa*, 1915 [*imagem 38*].

Quando a fotografia deixa de ser um objecto exclusivo da arte e passa a ser um *múltiplo*, tece-se uma ponte entre o teatro e as fotografias de séries, visando a conquista de outro tipo de espectador que se instaura com o cinema<sup>846</sup>. O desafio da câmara e a circulação veloz de imagens das imagens, através da fotografia, contribuíram/contribuem para uma sedutora ilusão do *real*, mas os filmes, imagem movente, aportam efeitos especiais que mais manipulam essa realidade, desconstruindo o que era percebido como *real*, desencadeando um novo olhar sobre o mundo observável<sup>847</sup> – Cubismo, Expressionismo e Surrealismo emergiram deste contexto.

\*

Porque as artes se tocam, a literatura das primeiras décadas Novecentos tinha os autores franceses como fundamentais, se não exclusivos, nas bibliotecas *femininas* destinadas a donzelas e senhoras de sociedade. Colette era a favorita das jovens, que liam também Condessa de Ségur, contos de Grimm, Perrault e Andersen. As senhoras mais cultas liam, no francês original, Balzac, Georges Sand, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Anatole France, Zola, dramas que faziam verter lágrimas e terminavam em casamento após amargura ou expiação. Mas, *La Garçonne*<sup>848</sup>, 1922, romance de Victor Margueritte – que

---

Para o contributo do corpo individual na dança, manifestação estética colectiva; pensar a dança no corpo exterior, considerando o corpo-motivação interna; e a estética no movimento na dança em ponte com demais artes, vejam-se José Sasportes, *Pensar a Dança – a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau* (1983), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, e *Articulações – ensaios sobre corpo e performance*, Organização de Giselle Ruiz, Lisboa, 7 Letras, 2015.

<sup>846</sup> *la définition du temps photographique n'était plus celle du temps qui passe, mais essentiellement, celle d'un temps qui s'expose, qui «fait surface», un temps d'exposition qui succède dès lors, au temps de la succession classique. Le temps de la soudaine prise de vues, c'est donc, dès l'origine, le temps-lumière. [...] Avec le photogramme instantané qui permettra l'invention de la séquence cinématographique, le temps ne s'arrêtera plus. La bande, la bobine du film, et plus tard, la cassette vidéo en temps réel de la télésurveillance permanente illustreront cette innovation inouïe d'un temps lumière continu, autrement dit, l'invention scientifique majeure depuis celle du feu, d'une lumière indirecte, suppléant la lumière directe du soleil ou de l'électricité, comme cette dernière avait elle-même suppléé à la lumière du jour. Actuellement, l'écran des émissions télévisées en temps réel est un filtre non plus monochromatique, comme celui bien connu des photographes, qui ne laisse passer qu'une seule couleur du spectre, mais un filtre monochronique qui ne laisse entrevoir que le présent. Un présent intensif, fruit de la vitesse-limite des ondes électromagnétiques, qui ne s'inscrit plus dans le temps chronoscopique, passé-présent-futur, mais dans le temps chronoscopique: sous-exposé-exposé-sur-exposé.* in Paul Virilio, *La Vitesse de la Libération*, Paris, Galilée, 1995, pp. 41-42.

<sup>847</sup> Para os *diálogos* entre a imagem fotográfica fixa e o cinema imagem movente, atendemos aos seguintes artigos in Visual Studies, Vol. 24, No. 2, 2009 –Jan Baetens, “Is a photograph worth a thousand films?”, pp. 143-148; Hilde van Gelder & Helen Westgeest, “Photography and painting in multi-mediating pictures”, pp. 122-131; David Green & Joanna Lowry, “Photography, cinema and medium as social practice”, pp. 132-142; e Robrecht Vanderbeeken, “Media art and the resurrection of an image: motion and sculpturing”, pp. 149-162. Para uma introdução à imagem movente, veja-se David Cook, “History of the motion picture”, in [www.britannica.com](http://www.britannica.com).

<sup>848</sup> Victor Margueritte, *La Garçonne*, Paris, Ernest Flammarion, Éditeur, 1922 [foi consultada obra integral in [beq.ebooksgratuits.com](http://beq.ebooksgratuits.com)].



levou, pelo protesto público, a que ao autor fosse retirada a *Légion d'Honneur*<sup>849</sup> – assoma, provocando grande escândalo em França. Considerado *pornográfico*<sup>850</sup>, *La Garçonne* descreve a metamorfose de uma rapariga *de boas famílias* tornada *garçonne*<sup>851</sup>, uma *libertina*. Romance dos excessos de uma sociedade pós Grande Guerra, e profético dos tempos de mudança, o livro foi, todavia, muito procurado pelo público feminino, quer pela mulher casada quanto pela solteira<sup>852</sup>. Também em Portugal a obra se tornou leitura desejada sendo *La Garçonne* convertida em guião teatral e a peça representada no Teatro da Trindade com *Lucília Simões* como protagonista.

A apetência pela mudança, em conexão com o *real* quotidiano, modificou radicalmente o pensamento e a representação feminina conformes com uma nova liberdade. A mulher oscila entre a *fada do lar* e a emancipada. Eram a imagem dos Loucos Anos 20, *les garçottes*, cabelos curtos em linha recta, silhueta esguia, algo andrógina, hesitante entre o masculino ou uma nova feminilidade, rosto da emancipação e liberalização<sup>853</sup>. Deslumbrada pelo cinema<sup>854</sup> e/ou querendo trabalhar fora de casa, é apresentada, quase invariavelmente, como infeliz e/ou promíscua<sup>855</sup>, e o cinema como intimidação à fatalidade. A *garçonne* deixa-se influenciar pelo cinema e rádio e usa estes para difundir a imagem de uma nova mulher independente [*imagens 39-41*] – conforme António Ferro, *Numa cidade em que se vive em função do cinema, as suas habitantes estão na vida como se estivessem na tela [...]* *Irreais, distantes, tão irreais e*

---

<sup>849</sup> Anatole France saía em sua defesa mas de nada valeu, porquanto a condecoração lhe foi mesmo retirada, alegando-se que esse seu título denegria a imagem da mulher francesa.

<sup>850</sup> Já antes *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire, e *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, ambas publicadas em 1857, haviam sido obras censuradas dado o seu erotismo.

<sup>851</sup> Monica Lerbier, a protagonista, é o protótipo da rapariga moderna que abandona a família, trabalha para se sustentar, senhora do seu corpo, dos prazeres e ilícitudes, embora a obra contenha um fundo moralista porquanto Monica vem a regenerar-se pelo amor.

<sup>852</sup> Um outro autor português, Teixeira Gomes – a quem Urbano Tavares Rodrigues aponta uma atitude feminista – tem na personagem *Sabina Freire* este tipo de mulher emancipada. Veja-se Manuel Teixeira Rodrigues, *Sabina Freire*, 1905, *cit.* in Urbano Tavares Rodrigues, *Manuel Teixeira Gomes, O Discurso do Desejo*, Lisboa, Edições 70, 1983.

<sup>853</sup> António Ferro analisou este e outros modelos. Nas primeiras décadas de Novecentos, a mulher é ainda frágil e dependente, embora, em *As Trágicas do Silêncio*, Ferro a traçasse já com rasgos de ansiedade divergente da mulher que se exigia calma e obediente – a personagem Francesca Bertini *mulher em estado puro, mítica [...]*. *Os olhos inspiram a tranquilidade mas os dedos são nervosos*, in António Ferro, *As Grandes Trágicas do Silêncio*, Lisboa, H. Antunes Editor, 1917, p. 25.

<sup>854</sup> Assim *O Amor Tem Duas Caras*, de Henry Ardel – contraposição da mulher bonita e apetecida, algo estouvada, atraída pelo sonho do cinema, em oposição à mulher menos desejada mas ponderada –, e *O Baile dos Bastinhos*, de Armando Ferreira. Cf. Cecília Barreira, *História das Nossas Avós – retrato da Burguesa em Lisboa*, Lisboa, Edições Colibri, 1992, p. 22.

<sup>855</sup> Personalidade descrita em *O Caminho em Declive*, 1928, de Henri Ardel, e *Memórias Duma Mulher da Época*, de Diana de Liz. Barreira, in *idem*, pp. 22-23.

distantes na vida como no écran<sup>856</sup> –, uma licença de costumes para a qual contribuíram as teorias de Freud<sup>857</sup>.

\*

*La photographie c'est la vérité. Et le cinéma c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde.*

Jean-Luc Godard<sup>858</sup>

Ao contaminar o cinema, a fotografia altera o conceito de perene e fixo. Após 1896, não se pode falar das artes sem incluir o cinema. O mundo moderno viveu a experiência da cultura industrial e do consumo, que no cinema encontrou o meio para estreitar laços entre indivíduos, reproduzindo sensações que despertaram novas percepções, sobretudo depois que o filme se tornou sonoro. Motor da imaginação, o material do cinema é indiscutivelmente fotográfico. No cinema, que nasceu da fotografia, há sempre um

---

<sup>856</sup> In António Ferro, *Hollywood, Capital das Imagens*, Lisboa, Artur Brandão e C<sup>a</sup>, 1931, pp. 21 e 39. Em *Hollywood, Capital das Imagens*, o autor constata a emancipação feminina emergente sem a aprovar nem enjeitar. Alfredo Cortês, dramaturgo e magistrado, trabalhou a *sedutora* associada à mulher sem rumo, perdida no mundo, que fuma, escuta rádio e vai ao cinema, conceito de sedução/vício em que a *garçonne* se inscreve. Para mais sobre António Ferro, veja-se Margarida Acciaiuoli, *António Ferro, A Vertigem da Palavra – retórica, política e propaganda no Estado Novo*, Lisboa, Bisâncio, 2013.

<sup>857</sup> Leia-se Agustina, *A sociedade é feita de tal maneira que, ao mesmo tempo que legisla sobre os costumes, reage contra as frustrações; vive muito do que consente sem permitir legalmente. A suspeita, o código versado na transparência do pecado, dá-lhe mais alento e inspiração do que o reconhecimento das virtudes dos seus cidadãos. Sobre tudo depois da primeira Grande Guerra, estabeleceu-se um clima de oportunismo quanto à sexualidade. Freud dava espaço para interpretações ignaras, consumia-se uma lenda baseada num falso estatuto científico e que servia para absolver a liberdade sexual*. In Agustina Bessa-Luís, *Eugénia e Silvina*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989, p.286.

Relativamente ao fascínio da *garçonne* pelo cinema, e este como *medium* mágico provocador de falta de decoro, evocamos João Bénard da Costa, em *A arte da memória – Parte I*, no volume *Como o Cinema Era Belo* [obra que acompanhou exposição com o mesmo título realizada em Novembro 2006-Fevereiro 2007], *Diz-se que o nome «lanterna mágica» apareceu, pela primeira vez, em 1668, quando o matemático jesuíta Francesco Eschinardi descreveu a «lanterna quam dicunt magicam». Uma máquina simples, espécie de caixa munida de uma fonte artificial, de um espelho côncavo e de um sistema de lentes, que permitia projectar numa superfície lisa imagens ampliadas de vidros pintados com cores transparentes. Chamaram-lhe «lanterne de peur», «lanterne sourde», as pessoas diziam que ela permitia ver o paraíso, o inferno, Deus e os demónios. Se não permite, permite o diabo por ela. [...] No século XVIII, a lanterna mágica já mostrava tudo, sobretudo o mais proibido, entre os tabus do sexo e da morte: cenas eróticas, jardins de prazer; teatros de morte, a guilhotina a cortar as cabeças de Madame Elizabeth e de Robespierre. Em câmaras muito escuras, gemia-se de prazer ou de medo. Mudavam as luzes, mudavam as sombras e não se voltava à «realidade». Nada era idêntico e menos do que tudo o era a nossa ideia sobre o que chamamos as coisas*. in João Bénard da Costa, *Como o Cinema Era Belo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2006, p. 11.

<sup>858</sup> Definição proferida por Bruno Forestier, protagonista de *Le Petit Soldat*, 1960, segunda longa-metragem de Godard, filme exibido a 26 de Janeiro de 1963, em virtude de interdição pela censura. Citando Jean-Louis Schefer, refere Bénard da Costa, [nos filmes «lá de casa»] *Estamos lá de novo, como se de novo lá pudessemos estar (e daí? não poderemos?) e as imagens recuperando os corpos, em efêmera ressurreição da carne, estão de novo junto a nós, inventadas por nós, num paradoxo, simultaneamente moral e temporal, que não é a mesma coisa*. [sg. Jean-Louis Schefer, *Du Monde et du Mouvement des Images*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1997, pp. 52-54], e acrescenta, *Não se faça a comparação com a fotografia, porque a comparação é descabida. A fotografia sublinha esse fosso (imagem de um lado, memória de outro) e, com o tempo, por vezes, sobrepe-se mesmo à nossa memória, retirando-nos a certeza de estar a «ver», na memória, imagens «reais» ou uma imagem que se substituiu à imagem da pessoa figurada nela*. Costa, in idem, p. 14.

Para uma visão sobre a fotografia em Portugal, atentámo-nos em António Sena, *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839 -1997*, Porto, Porto Editora, 1998.



referente fotográfico, mas ao contrário de uma fotografia ou livro, que nos permitem fechar os olhos e imaginar, neste é o realizador que nos conduz para o seu mundo imaginário. O que acontece com o cinema, e inova o modo de ver, é a possibilidade de articular momentos, experienciar a passagem do tempo segundo diferentes planos e ângulos – a multiplicidade de olhares, capacidade de olhar a imagem sobre diversos ângulos, viria a irromper na pintura cubista – e alterar a noção de que tudo converge do olho humano num único sentido e conflui num ponto infinito conforme o mote da perspectiva ideal da pintura que fazia o espectador sentir-se o eleito e centro do mundo. Se as primeiras projecções de filmes, nos últimos anos do século XIX, intimidaram e provocaram estupefacção, o cinematógrafo, panegírico do movimento – ao invés da fotografia, estática –, acostumou o espectador à ilusão da vida real e à persuasão da vida imperecível. Não eram apenas as imagens em moção, as pessoas em acção, mas a possibilidade de rever e reproduzir as imagens escapando à contingência da morte.

O cinema, concebido como uma extensão do *real*, comparado ao teatro, cria um maior efeito de ilusão embrenhando o espectador no escuro da sala, como se este fizesse parte da acção, embora seja, em primeiro lugar, uma experiência visual que, sob a adjuvância da imaginação, provoca uma identificação da ficção com o *real* – tão mais nefasta quanto o espectador se identifique passivamente com a personagem –, uma imaginação facilmente induzida pelo poder<sup>859</sup> e estereótipos<sup>860</sup>. *Ir ao cinema* é vivenciar uma experiência íntima e partilhada, singular e plural na audiência colectiva<sup>861</sup>. A propensão contínua para produzir

---

<sup>859</sup> Para esta temática, atendemos ao ensaio de Julia Kristeva sobre o *abjecto* enquanto corpo que ameaça a identidade do *outro*, o sistema social e, num sentido geral, a *ordem*. Perturbador da identidade, Kristeva sugere que o *abjecto* é análogo ao sublime – *L'abject n'est pas un objet en face de moi [...] l'abject n'a qu'une qualité – celle de s'opposer à 'je'.* [...] *L'abject est bordé de sublime. Ce n'est pas le même moment du parcours, mais c'est le même sujet et le même discours qui les font exister* in Júlia Kristeva, *Pouvoir de l'Horreur: essais sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, pp. 9 e 19, respectivamente. Ao que Vivian Ralickas acrescenta, *like the sublime, the abject can be conceived as an aesthetic experience that occasions an outpouring of emotion and a loss of selfmastery in the subject [...] both challenge the boundaries of the self. However, one crucial difference cannot be overlooked: the sublime is expansive and is ultimately moral, whereas the abject diminishes, turns our gaze inward, and compels us to redefine the limits of our identities.* cf. RALICKAS, Vivian. *The Abject Sublime in Poe*, in AA VV, *Depicting Desire – Gender, Sexuality and the Family in Nineteenth Century Europe: Literary and Artistic Perspectives*, Edição de Rachael Langford, Series European Connections, Vol 21, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York & Wien, Bern. Peter Lang AG, European Publishers, 2005, p. 43.

<sup>860</sup> Conforme Guy Debord, que analisou o efeito cinema no capitalismo moderno, quanto mais o espectador aceita reconhecer-se nas imagens menos compreende a sua própria existência. Para mais, veja-se Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Éditions Champ Libré, 1971.

<sup>861</sup> Para esta temática, atendemos sobretudo a AA VV, *Comprendre le Cinéma et les Images*, Organização de René Gardies, Paris, Armand Colin, 2006; Francesco Casetti, *Les Théories du Cinéma de 1945 à nos Jours*, Paris, Nathan, 1999; Jean-Pierre Esquenazi, *Film, Perception et Mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1994; e Jacques Rancière, *La Fable Cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

novas sensações comporta, todavia, as velhas regras – ainda que criando outras novas –, reforçando a tradição, uma tradição a que os novos *media* pretendem fugir mas a que não escapam<sup>862</sup>. *Trompe l'oeil*, *mise-en-scène*, projecção de sombras, ilusão, o cinema é uma experiência *barroca* em quanto o Barroco extravasa as fronteiras da sua época<sup>863</sup>.

No que refere a retoma dos clássicos, igualmente resgata a pose em contextos modernos, quer em cena como em foto de estúdio em favor da propaganda promocional do filme [*imagens 42-45*]<sup>864</sup>. De igual modo, algumas personalidades, que à época fizeram furor, tornando-se ícones de activismo, irreverência ou *glamour* – como Kiki de Montparnasse que marcou uma geração muito além do seu desempenho no cinema [*imagem 46*]<sup>865</sup> –, foram do apreço dos artistas, fotógrafos e realizadores<sup>866</sup>. A recorrência da pose percorre décadas,

---

Para as reflexões de Gilles Deleuze sobre a confluência imagem/percepção, imagem/tempo, imagem/movimento, e particularmente o *icone*, signo da imagem-afeição expresso por um rosto ou equivalente; o *symptôme* e o *fétiche*, signos da imagem-pulsão, tendo o *fétiche* como objecto parcial derivado do mundo originário, procedemos à leitura de Gilles Deleuze, *L'Image Mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983, e *L'Image Temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985, considerações sobre as quais não esplanaremos pois que, embora pertinentes para esta investigação, se desviariam do âmbito da pose, agora fulcral.

<sup>862</sup> Para esta temática, atendemos a Horkheimer e Adorno e à indústria cinematográfica e o filme em si mesmo como desmotivadores da criatividade enquanto fenómeno social pós II Grande Guerra que domina o sujeito. Veja-se Theodor Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

<sup>863</sup> *Le style baroque, défini dans un premier temps par Aloïs Riegl et Heinrich Wölfflin à partir de l'art du XVIIe siècle, est devenu un concept qui s'est élargi au-delà de ses frontières initiales, si bien que l'on a pu l'appliquer, par exemple, au cinéma, art du 20e siècle. En effet, parce qu'il est un dispositif de projection d'ombres, d'artifices, d'illusions, de mise en mouvement des images, le cinéma semble correspondre au désir profond du baroque de dépasser la représentation réaliste du monde pour accéder à la dimension de l'imaginaire. [...] Il s'agit donc de proposer une théorie du cinéma au regard du baroque, à partir d'analyses d'oeuvres de cinéastes qui se sont dits influencés par ce style, comme Raoul Ruiz, Peter Greenaway ou Emir Kusturica [...] Pour ces cinéastes, le baroque n'est pas qu'un style du passé. Il est un miroir qui permet surtout de penser notre monde moderne, et d'offrir au cinéma des possibilités de renouvellement formel laissant espérer, pour l'avenir, de riches perspectives de développements.* in Emmanuel Plasseraud, *Cinéma et Imaginaire Baroque*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 33. Veja-se também Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et des ombres - archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994.

<sup>864</sup> Conforme de Lauretis, *Women are simply the scenery onto which men project their narcissistic fantasies. [...] A woman, however, who is imagined as a muse has a body to offer as exchange. [...] the social being is constructed day by day as the point of articulation of ideological formations, a always provisional encounter of subject and codes at the historical (therefore changing) intersection, [...] linking the economics of film production to ideological and institutional reproduction, the dominant cinema specifies woman in a particular social and natural order [...] fixes her in a certain identification. Represented as the negativ term of sexual differentiation, spectacle-fetish, or secular image, in case obscene, woman is constituted as the ground of representation, the looking-glass held up to man. But, as historical individual, the female viewer is also positioned in the films of classical cinema as spectator-subject; she is thus doubly bound to that very representation that calls on her directly, engages her desire, elicits her pleasure, frames her identification, and makes her complicit in the production of (her) womanness. [...] women are both in the cinema as representation and 'outside' the cinema as subjects of practices.* in Teresa de Lauretis, "Through the Looking Glass: Women, Cinema, and Language", in AA VV, *Continental Feminism Reader*, Ensaios compilados por Ann Cahill e Jennifer Hansen, Lanham, Boulder, New York & Oxford, Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2003, pp. 82, 230 e 231, respectivamente.

<sup>865</sup> Veja-se de Man Ray, *Kiki de Montparnasse como Odaliska*, 1920, e *Nu deitado em toile de Jony*, retrato de Kiki de Montparnasse, 1922, de Léonard Tsuguharu Foujita, in capítulo **D. III. teatralidade e poética da pose profana – as *pin-up* ao longo da História da Arte, *Olympia* e reclinações pre/procedentes.**

<sup>866</sup> Veja-se também Nancy Cunard e suas poses cinéfilas [*imagem 47*]

encontrando-se em personagens e actrizes que se tornaram ícones [*imagens 48-51*], como nas fotos de Marilyn Monroe, pelos fotógrafos *fashion* Milton Greene (1922-1985) e Bert Stern (1929-2013) [*imagens 52-57*]<sup>867</sup>, ou Catherine Deneuve por Helmut Newton (1920-2004) [*imagens 60 e 61*]<sup>868</sup>. Um objecto mimético que revela o discurso do fotógrafo, ele mesmo encenador, e o discurso do dramaturgo, resultando da adaptação de textos de literatura dramática e textos de literatura clássica – em personagens como *Medeia*, *Cleópatra*, *Salomé* ou *Antígona* –, sendo de considerar várias leituras da mesma personagem, em diversos tempos e segundo diferentes encenadores, e de atentar na intenção sociopolítica da mensagem que veicula o texto literário de base e o texto resultante da adaptação. Vejam-se como exemplo, a foto de cena de Elizabeth Taylor, em *Cat on a Hot Tin Roof*, 1958, e a pose de Scarlett Johansson, para cartaz publicitário do mesmo filme, 2012 [*imagens 63 e 64*], que nos permite aferir quanto a prestação de Johansson, no contexto contemporâneo, nos remete para a pose na publicidade de fragrâncias.

\*

Tal como sucede com o fascínio e projecção na figura cinematográfica, o observador deslumbra-se com o modelo publicitário do cartaz, magazine ou televisão<sup>869</sup>, construindo as suas ficções e frequentemente *outrando-se*.<sup>870</sup> Embora cada espectador saiba que as imagens que observa são ficção, parte do prazer reside nessa transposição<sup>871</sup>. Conhecido pelo retrato

---

<sup>867</sup> A foto e pranchas da segunda sessão de fotografias [*imagens 55-57*], foram produzidas por Bert Stern, no *Bungalow 96*, suite do *Bel Air Hotel*, em Los Angeles, 10 de Julho de 1962, dia em que o fotógrafo se fez retratar sentado ao lado da actriz reclinada, fotografia que, vinte anos depois, viria a ser capa da revista *Vogue* [*imagens 58 e 59*].

<sup>868</sup> Veja-se também Catherine Deneuve em *Indochine*, direcção de Régis Wargnier, 1992 [*imagem 62*].

<sup>869</sup> *we no longer exist as playwrights or actors but as terminals of multiple networks. Television is the most direct prefiguration of this [...] the simple presence of television transforms our habitat into a kind of archaic, closed-off cell, into a vestige of human relations whose survival is highly questionable*, in Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, Los Angeles, Semiotext(e), 2012, p. 23-24 [foi consultada a tradução inglesa de Jean Baudrillard, *L'Autre par Lui-même*, Paris, Éditions Galilée, 1987].

<sup>870</sup> *In the image of television, the most beautiful prototypical object of this new era, the surrounding universe and our very bodies are becoming monitoring screens, in in the same manner that Borges reconstitutes a lost civilization through the fragments of a library*, Baudrillard, in *idem.*, p. 20.

<sup>871</sup> Freud fizera a distinção entre a criança que constrói as suas ficções sabedora de que são ficções e o adolescente que começa a sonhar e se identifica com os seus sonhos, entre o que é da ordem do sonho e da realidade. *L'occupation la plus chère et la plus intense est le jeu. Peut-être sommes-nous autorisés à dire: chaque enfant qui joue se comporte comme un poète, dans la mesure où il se crée son monde propre, où, pour parler plus exactement, il arrange les choses de son monde suivant un ordre nouveau à sa convenance. Ce serait un tort de penser alors qu'il ne prend pas ce monde très au sérieux; au contraire, il prend son jeu très au sérieux, il y engage de très grandes quantités d'affect. L'opposé du jeu n'est pas le sérieux mais... la réalité. L'enfant distingue très bien son monde ludique, en dépit de tout son investissement affectif, de la réalité, et il aime étayer ses objets et ses situations imaginées sur des choses palpables et visibles du monde réel. Ce n'est rien d'autre qui distingue encore le 'jeu' de l'enfant de la fantaisie*, in Sigmund Freud, "Le créateur littéraire et la fantaisie", in *L'Inquiétante Étrangeté et Autres Essais*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 29-46.

e fotografia *fashion*, Irving Penn (1917-2009) tornou-se celebre no pós II Grande Guerra pelas suas fotografias que registaram o *chic* glamoroso, ultrapassando o tabu que distinguia a fotografia comercial da artística. A crítica considerou que os seus trabalhos não eram *apenas imagens* mas *ícones*, assim se firmando o contributo de Penn para a história da fotografia artística, de que destacamos um retrato grupal dos mais prestigiados e fotografados modelos da época – *Fotografia para Vogue Magazine*, 1947 [imagem 65], revista para a qual trabalhou desde 1943, e onde a pose ocorre<sup>872</sup>. Penn empregou também a pose ao fotografar *Anouk Aimée*, atriz, e *Marisa Berenson* ou *Gisele Bündchen*, atrizes e modelos [imagens 67-70] para outras edições *Vogue*. Na ausência de fundo e de objectos, de decoração, quando não existe espaço para lá dos corpos, estes criam o seu espaço, preenchendo-o. Perante a tridimensionalidade do corpo solitário na superfície vazia, apenas existe o mundo em frente, e este é do domínio do espectador, assim sucedeu com as fotografias de Penn, cuja técnica se baseou na sobreposição do corpo/figura, vestido pela *haute couture* ou corpo nu, contra fundo branco ou cinza, numa simplicidade austera, espécie de *natureza-morta* que eleva a *persona* valorizando a atitude determinada dos modelos.

Helmut Newton (1920-2004) criou também parte da sua obra enquanto trabalhou para a *Vogue*, em Paris<sup>873</sup>. Os seus trabalhos de nu, provocadores, evocam, através do erotismo da pose, o universo *fashion* de luxúria e poder. Operando sobretudo no terreno da fotografia aplicada à moda, onde revela criatividade artística, a sua obra alargou-se à produção pessoal independente que manteve a linha de estudos do corpo e pose, seus magnetismo e sedução. Em ambas as vertentes, Newton apresenta os grandes temas – nu, retrato, sexo e humor – muito além do universo e contexto da moda, luxo, dinheiro e poder em que os seus modelos se moviam. Elevando a fotografia à arte, veiculou a liberdade nos temas e formatos, numa visão moderna da mulher contemporânea. Provocadoras e revolucionárias, as suas fotografias constroem uma nova imagem de sedução feminina, reflectindo o poder dessa mulher no meio social que frequenta, mulheres fortes que assumem a sua feminilidade, na senda de uma mulher que readquire o poder da *Terra-Mãe*. Esta mulher, sexualmente desinibida e progressista, exhibe e assume sem pudores o seu corpo.

---

<sup>872</sup> Vestidas por Claire McCardell, Hattie Carnegie, Traina-Norell, Nettie Rosenstein e Charles James, da esquerda para a direita, os modelos são Meg Mundy, Marilyn Ambrose, Helen Bennett, Dana Jenney, Betty McLauchlen, Lisa Fonssagrives, Lily Carlson, Andrea Johnson, Elizabeth Gibons, Muriel Maxwell, Kay Herman e Dorian Leigh, esta reclinada. Veja-se, em similaridade, publicidade para *L'Homme IDEAL*, fragrância Guerlain, 2014 [imagem 66].

<sup>873</sup> Veja-se, entre múltiplos catálogos, o referente à exposição *Helmut Newton* [24 mars-30 juillet 2012], Paris, Grand Palais, 2012

Imponentes mas não glaciares, os seus modelos exalam volúpia e luxo, mas também distinção e determinação [*imagens 71-74*], o que nos remete para Vanessa Beecroft cujas mulheres jovens operam também no mundo *fashion*. As suas *performances* desconstroem as denúncias feministas dos anos setenta, pois estas mulheres assumem a sua nudez, contudo as personagens, entre o marmóreo e o cibernético, apresentam-se quais estátuas, desprovidas de *anima*/alma. Inertes e como que coagidas por uma *fatalidade* oculta [*imagem 75*], afastam-se claramente das mulheres de Newton<sup>874</sup>.

*Griffes* como *Burberry*, *Yves Saint Laurent*, *Marks & Spencer* ou *Max Mara*, das mais elitistas às que se dirigem à mulher comum, elegem também a pose em promoção de vestuário, calçado, *lingerie*, acessórios ou fragrâncias, num novo feminino, cujos modelos emitem a *imagem/ideia* de um delicado-resoluto [*imagens 80-91*]. Conforme Ginevra Guidotti, fotógrafa da campanha *Max Mara* 2013, *Creativity doesn't belong to one single person. Designers are of course crucial. But Max Mara really believes in the importance of the guy who chooses the fabrics or the girl who does the windows in the store*<sup>875</sup>. A fotógrafo espera, assim, que o modelo – Jennifer Garner, actriz de profissão – interprete a antiga elegância das actrizes de *Hollywood*<sup>876</sup> reiterando a pose artística da Arte Sétima num moderno *glamour*, de forma a conceder *poder* ao produto<sup>877</sup>.

A relação da publicidade com a arte encontra-se notoriamente expressa na colecção Primavera de 1963, para a marca Dior, que revela a criatividade de Melvin Sokolsky (n. 1933). Aos 21 anos, o fotógrafo juntara-se à equipa do magazine *Harper Bazaar*, vindo a trabalhar para o *Esquire* e outras revistas de moda, sendo, na década de sessenta, já um fotógrafo de renome, atingindo o auge da carreira, vindo, posteriormente, a dedicar-se à

---

<sup>874</sup> Entre tantos outros, relevamos ainda Jeanloup Sieff (1933-2000), fotógrafo francês que conheceu sucesso nos Estados Unidos na década de sessenta. Vencedor do *Grand Prix National de la Photographie*, em 1992, o meio artístico votou relutância no reconhecimento do seu trabalho como *arte*, considerando alguns dos seus trabalhos de um erotismo cercano do pornográfico. Sieff trabalhou para os magazines *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Esquire* e *Glamour*, bem como se destacou no mundo da dança, havendo cooperado com o *Paris Opera Ballet*, para o qual registou celebridades como Rudolph Nureev ou Nina Vyrubova. No que ao nosso tema reporta, veja-se registo de *Carla Bruni*, fotografia de 1997 [*imagem 76*]. Vejam-se outras fotos de corpo reclinado *imagens in AA VV, Jeanloup Sieff – Hommage à quatre-vingt derrières choisis pour leurs qualités plastiques, intellectuelles ou morales*, Tokyo, Kyoto-Shoin, 1994, uma das quais foto de capa da publicação [*imagens 77-79*].

<sup>875</sup> In Alison Cohn, “Jennifer Garner: To the Max (Mara)”, in *Elle*, 22th July 2013 [foi consultada a edição online in [www.elle.com](http://www.elle.com)].

<sup>876</sup> Veja-se do norte-americano Robert Mapplethorpe (1946-1989), fotografia de *Lisa Lyon*, 1991, modelo fotográfico e uma das primeiras adeptas do corpo modelado [*imagem 92*].

<sup>877</sup> Conforme Alison Chon, *What is absolutely essential for Max Mara is the consistency of its corporate image. It's a visual signature built around the glamour and understated elegance of Old Hollywood and tempered with the strong, clean lines of modern art*. in idem.

publicidade televisiva. Na referida campanha, Sokolsky evoca o *Jardim das Delícias*, 1503-1515, de Hieronymus Bosch, inspirando-se na *bola* do painel central do tríptico [imagem 93], colocando cada modelo no interior de uma bola *plexiglass* – também conhecido por vidro acrílico –, assim apresentando a colecção [imagens 94-96]. Metáfora do exclusivo universo da moda, os modelos levitavam sobre o rio Sena e as ruas de Paris, sua arquitectura, pontes, cafés e espaços comerciais, num modo subtilmente surrealista, registando a *griffe* pessoal de Sokolsky.

De igual modo, o vídeo promocional para a fragrância *Manifesto* de Yves Saint Laurent, 2012 [imagem 97], retoma as *Antropometrias* de Yves Klein, a mais clara referência da *Body Art*. Movendo-se sensualmente, Jessica Chastain, com tinta de óleo no corpo, à imagem dos modelos da *performance* de Klein, deixa marcas – desta feita, a *lilás* – dos seus braços no chão que serve de tela, uma reminiscência das antropometrias azuis que celebra o artista e a feminilidade<sup>878</sup>. Provocativa, a publicidade associa a arte e o corpo a uma fragrância feminina atractiva, sem esquecer a *haute couture* de Yves Saint Laurent, seu criador. Uma mulher intuitiva que joga com os códigos e desafia sensualmente, expressando a sua livre personalidade, imbuindo a fragrância que publicita da autoridade granjeada por Klein. Atente-se ainda na imagem publicitária de desfile das colecções Outono-Inverno 2013 de Tom Ford, Gucci e Stella McCartney, onde o azul de Klein é reiterado no vestuário dos modelos, ainda que não reclinados, bem como na parede em fundo que remete para o chão de Klein [imagem 98], cor com que Ford vestira *Emily Blunt*, para *Harper's Bazaar* inglesa, em 2011 [imagem 99], uma cadeia cujos elos se afilam e o signo reverbera-se tendo a publicidade como domínio referenciador<sup>879</sup>. Também na Colecção Outono-Inverno 2015-2016, de Viktor & Rolf – apresentada no Palais de Tokyo, Paris, em Julho passado –, as peças de vestuário, desenhadas pelos estilistas Viktor Histing e Rolf Snoeren, convivem com antigas telas emolduradas atravessadas pelos corpos dos modelos [imagens 100-102], uma remissão das criações *haute couture* para a mestria da arte secular que eleva a genialidade das primeiras pela associação à pintura, *arte maior*.<sup>880</sup>

---

<sup>878</sup> Para mais sobre Yves Klein e *Antropometria*, vejam-se texto e *imagem 74* in capítulo **C. II. 2. pose com/sem pose – corpo nu / corpo despido**, e texto e *nota 727* in capítulo **D. III. teatralidade e poética da pose profana – as *pin-up* ao longo da História da Arte, *Olympia* e reclinações pre/procedentes**.

<sup>879</sup> Para a dinâmica da indústria *fashion* nas últimas décadas, atendemos a Joanne Finkelstein, “Fashioned Identity and the Unreliable Image”, in *Critical Studies in Fashion & Beauty*, Vol. 1, No. 2, 1st December 2010, pp. 161-171; e Francesco Morace, “The dynamics of luxury and basic-ness in post-crisis fashion”, in *Critical Studies in Fashion & Beauty*, Vol. 1, No. 1, 1st October 2010, pp. 87-112.

<sup>880</sup> Leia-se a propósito deste desfile/apresentação, *Ici, le corps du mannequin crève la toile. Drapés des allégories endormies de la peinture baroque, masculés des ‘drippings’ de l’action painting... Voyez un tableau: un trompe l’oeil de nos*



As últimas décadas e a viragem para o século XXI enaltecem uma proporcionalidade de formas do corpo totalmente distinta das veiculadas durante séculos, oscilando entre o corpo elegante, moldado e a magreza [*imagens 103-105*]. Pela primeira vez na História, a preocupação e cuidado com a beleza atravessa todos os extractos sociais, associando-se à saúde, boas práticas de vida e bem-estar, contribuindo a beleza para a personalidade e o sucesso profissional<sup>881</sup>. Na interacção com o *outro*, a auto-imagem é continuamente reavaliada física, social e mesmo psicologicamente. Se é certo que a actividade física previne doenças e contribui para o bem-estar físico, a focalização no corpo exacerbou-se na corrida a ginásios e *fitness*, produções das sociedades industrializadas associadas ao *status* – a maior parte dos seus adeptos provêm das classes média/alta e são mulheres. Sentir-se bem com o próprio corpo produz um efeito geral de bem-estar, pelo que a estima corporal e a auto-estima se relacionam<sup>882</sup>. A adopção de ídolos com corpo elegante tem, todavia, um impacto negativo sobre a auto-imagem tornando-se causa de insatisfação corporal, daí decorrendo a perda de auto-estima, pelo que as indústrias do corpo não cessam de crescer. Cirurgia estética, aclaramento de pele, ginásios, *body building*, tatuagens, *piercings*, estética, moda, maquilhagem – toda uma parafernália de indústrias gira ao redor do corpo, objecto de consumo, onde o corpo original se perde adquirindo um outro significado.

As imagens publicitárias povoam o nosso quotidiano num *showbiz* ininterrupto de artigos e produtos de consumo, na sua maioria supérfluos mas a que o consumidor adere sem reflectir sobre a sua ficção e a ficção de um ídolo/ícone. Uma imagem imediatista, onde a

---

*dramas d'hier tissé à quatre mains d'une trame qui ne trompe pas le regard – celle de la création vivante*, cf. Malika Bauwens, “Vu”, in Beaux Arts magazine, n° 376, octobre 2015, p. 10.

<sup>881</sup> A excelência do corpo atlético fora já referida por Sócrates, numa conversa com Xenophon e Epigenes, que criticava este último por se deixar engordar. Contrapondo este, que era um cidadão comum sem representação na vida pública, Sócrates respondera que qualquer homem em idade de recrutamento tem o dever público de manter uma aparência física esbelta, mais não fora de modo a estar pronto a defender a sua cidade em caso de peleja. – *The pursuit of excellence was both a personal and a social obligation, as becomes clear in a conversation recorded by Xenophon between Sokrates and a fellow citizen called Epigenes. Sokrates chides Epigenes for letting his body run to fat. The latter protests that he is a private citizen and not engaged in public life. Sokrates replies that all men of fighting age have a public duty to maintain themselves in a permanent state of physical fitness in case called upon to take up arms and defend their city. 'Besides', he concludes, 'it is a disgrace to grow old through sheer carelessness before seeing what manner of man you may become by developing your bodily strength and beauty to their highest limit'*. cf. Ian Jenkins & Victoria Turner, *The Greek Body*, London. The British Museum Press, 2009, p. 10.

Para mais sobre esta matéria, veja-se capítulo **C. 1. corpo – o todo território e o fragmento**.

<sup>882</sup> *A partir da ideia cartesiana de que o homem é a mistura de duas substâncias que estão separadas, ou seja, corpo e alma, torna-se possível a compreensão da educação do corpo em sua dimensão estritamente física*. Cf. René Descartes, *Discurso do Método. As Paixões da Alma*, Lisboa, Sá da Costa, 1992, pp. 227-228. Porém, para Marcel Mauss, *J'entends par ce mot [les techniques du corps] les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps. En tout cas, il faut procéder du concret à l'abstrait, et non pas inversement*. in Marcel Mauss, “Les techniques du corps” – artigo publicado originalmente in *Journal de Psychologie*, vol. XXXII, n°s 3-4, 15 mars-15 avril 1936. Comunicação apresentada na Société de Psychologie, 17 mai 1934, p. 5, e integrada no volume *Sociologie et Anthropologie* Paris, P.U.F., 1950.

pose, como *chamada*, *convite*, apelo sexual, *sai à rua* nos cartazes e revistas, e invade o nosso espaço íntimo através da televisão e Internet. O modelo é narrador de uma história, cujo assunto nos observa tal como observamos. A mensagem física da indumentária, quando o modelo está vestido, contribui para a identidade, estatuto, autoridade ou subordinação.<sup>883</sup> Tendo presente que as mulheres foram tidas, ao longo da História, como mais susceptíveis a estereótipos de beleza, a publicidade promove ainda, no corpo e na personalidade, a construção de género como submissão ao serviço de uma função ideológica social, manipulando o corpo individual em função do corpo social e da comunicação com o *outro*.

Filósofos como Gilles Lipovetsky<sup>884</sup> julgam, porém, que os periódicos femininos não detêm esse poder danoso, no sentido de privilegiarem uma mulher frívola e confrontarem a mulher comum com imagens de corpos e beleza idealizados, numa colação que provoca baixa auto-estima e angústia, ou mesmo que esses magazines impulsionam a mulher ao consumismo exacerbado. Não negando uma inevitável uniformidade de critérios de aparência, veiculada nas imagens femininas na imprensa e nos *media*, Lipovetsky considera existir um positivismo, pois que os mesmos abonam a personalidade incentivando a mulher a não se negligenciar fisicamente e a valorizar-se intelectual e profissionalmente, contribuindo para uma nova, *uma terceira* mulher. Neste sentido, avaliamos que esta *terceira mulher* – emergindo da mudança da condição feminina do último meio século, autónoma e capaz de conduzir o seu Presente e o seu Devir – difere de uma *primeira mulher*, herdeira de Eva diabolizada; da *segunda mulher*, *segundo sexo*<sup>885</sup>, endeusada e idealizada, mas submissa e subordinada ao poder varonil; e da *feminista liberada*, que seria um registo hoje descontextualizado. Todavia, as imagens publicitárias permanecem à imagem de alegoria do amor e da sedução, em que a metáfora da mulher reclinada desperta imagens eróticas que actuam como mitos, uma mensagem tão mais erótica quando a publicidade se faz acompanhar de palavras<sup>886</sup>.

---

<sup>883</sup> *The clothes convey the same message as the faces and as the history of the bodies they hide*, Berger, in *About Looking. op. cit.*, p. 37

<sup>884</sup> Atendemos a Gilles Lipovetsky, *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*, Lisboa, Instituto Piaget, 2000, pp. 164-168.

<sup>885</sup> Veja-se Simone Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris. Gallimard, 1949.

<sup>886</sup> Para como a publicidade acompanhada de palavras se torna mais erótica, veja-se Jacqueline Lambiasi & Tom Reichert, “Promises, Promises: Exploring Erotic Rhetoric in Sexually Oriented Advertising”, in AA VV, *Persuasive Imagery – A Consumer Response Perspective*, Edição de Linda Scott & Rajeev Batra, New York, Routledge, 2011, cap. 30, pp. 247-266; e Thomas Crow, “Modernism and Mass Culture in the Visual Arts”, in AA VV, *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*, Halifax, Nova Scotia, Nova Scotia College of Art and Design, 1983, pp. 215-64.



Em qualquer circunstância, consideramos que a imagem não é realidade mas uma representação com algumas propriedades do *real*, pelo que a imagem-mulher veiculada na publicidade se insere no domínio da utopia criando a ilusão de que se será tão bela, elegante e atractiva com o consumo do artigo ou produto publicitado. De igual modo, artigos que versam métodos promissores de sucesso, incutem subtilmente que a liberdade e a independência serão tão mais bem conseguidas quanto o sucesso profissional, social e aparência forem alcançados. Perante a ilusão, espera-se que o público tenha um comportamento mimético. Algo tão mais gravoso quando se trata de uma imagem virtual, em quanto a figura cibernética é *ar no vácuo*. Compreender este processo *salva-nos* de nos tornarmos presas de falsas premissas de uma mediatização-espectáculo.

\*

Conforme Guy Debord, *O espectáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens*. [...] *Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espectáculos. Tudo o que era directamente vivido se afastou numa representação*.<sup>887</sup> Baudrillard questiona, porém, se a sociedade actual é ainda uma *sociedade do espectáculo*<sup>888</sup> pois que a ausência não se opõe à presença mas seduz a presença, assim como o feminino não se opõe ao masculino residindo ainda a sedução como factor predominante. Deste modo, não estaremos na era da produção mas da sedução, nesta residindo o desafio<sup>889</sup>, sendo o desejo do objecto mais importante que a sedução do objecto, em que a estratégia do desejo é, na sua base, um meta-discurso, ainda e sempre a análise da projecção de um mito.

Para esta representação-espectáculo do moderno corpo cirúrgico na arte, atendemos a Orlan (1947), referência da *body modification*, que operou a metamorfose de se tornar *outra* num *teatro* operatório por ela conduzido. *Réincarnation de Saint-Orlan*, projecto iniciado em 1990, envolveu, ao longo de três anos, sucessivas cirurgias plásticas em que a artista adjuvou ao seu rosto características de vários modelos femininos, ícones da arte clássica [*imagens 106-109*]. Consciente durante estas cirurgias, cujos registos-*performances* foram

---

<sup>887</sup> Para esta questão atendemos a Debord, *op. cit.*, in idem, e Baudrillard, in *op. cit.*, p. 26.

<sup>888</sup> *the consumer society was lived under the sign of alienation; it was a society of the spectacle – but at least there was spectacle, and the spectacle, even if alienated, is never obscene. Obscenity begins when there is no more spectacle, no more stage, no more theatre, no more illusion, when everything becomes immediately transparent, visible, exposed in the raw and inexorable light of information and communication*, Baudrillard, in idem.

<sup>889</sup> *far more than the pleasure principle, it is challenge and seduction which draw us beyond the reality principle [...] seduction is not the order of the phantasy, of repression, nor of desire*, Baudrillard, in ibidem, pp. 49 e 53.

filmados, fazendo do bloco operatório o seu estúdio – *Partouche 31* –, Orlan observava o seu próprio rosto em processo de transformação, enquanto ia lendo textos de Freud e Lacan e produzindo, em paralelo, obras cujos materiais eram o seu sangue e pele – um estado de consciência e produção que a distinguem da paciente passiva. Primeira artista a usar a cirurgia como *medium*, tornou o seu corpo num corpo *pós-humano*, o próprio objecto de arte, produto e processo da sua criação<sup>890</sup>, inscrevendo-se num discurso sobre a imagem em que ela mesma se fez material da imagem, através da desfiguração ou nova figuração de si própria.

As apreciações são, contudo, controversas<sup>891</sup>. Para uns, Orlan é tida como feminista, pois a cirurgia estética comum não tem como fim reflectir a identidade interna, mas a ideologia dominante de beleza, enquanto a premissa de Orlan se apresenta como um protesto contra o cultural feminino fascinado pelas promessas ilusórias da cosmética e da estética. As suas cirurgias [in]estéticas destacam-se da estética convencional, porquanto o seu fim não era a correcção do rosto para alcançar o quimérico atractivo de beleza idealizada, conforme com os padrões sociais ocidentais. Insurgindo-se contra a natureza, o ADN e os padrões de sedução *Barbie doll*, a artista procurou criar a sua própria imagem, apartada dos ícones femininos e estereótipos de beleza, tendo como único objectivo a arte e a projecção do seu *eu* interior. Conforme a própria, *L'anatomie n'est plus un destin mais un accessoire volontaire de la présence. La présence c'est déjà la pornographie. Le corps contient la virtualité de sa manifestation.*<sup>892</sup>

Observamos que, ainda que as suas intervenções sustentassem a crítica à cirurgia estética em prol do *belo*, Orlan recorreu, todavia, a técnicas – no seu caso, fortemente teatralizadas –, que a mulher comum utiliza para se modificar, de acordo com o protótipo de *ideal* feminino segundo o jugo masculino. Tendo o rosto como o *locus* da visibilidade, as suas metamorfoses, num processo às avessas, apresentam-se-nos como a vaidade *do outro lado do*

---

<sup>890</sup> Vejam-se página oficial da artista, in <http://www.orlan.eu/>, e vídeo que ilustra estas transformações, ORLAN, Carnal Art, 2008, in [https://www.youtube.com/watch?v=no\\_66MGU0Oo](https://www.youtube.com/watch?v=no_66MGU0Oo).

<sup>891</sup> Para temática inerente a esta questão, atendemos a Nao Bustamante, *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, London & New York, Routledge, 2000; Elizabeth Grosz, *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, London & New York, Routledge, 1995; Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*, Indiana, Indiana University Press, 1994; Naomi Wolf, *The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used Against Women*, London, Vintage, 1990; Orlan, *Carnal Art Manifesto* (1989) & Marc Partouche, “To Place Oneself at the Centre of the World” (2000), in Simon Donger, Simon Shepherd & Orlan, *Orlan: A Hybrid Body of Artworks*, Oxon & New York, Routledge, 2010, pp. 28-29 e pp. 31-32, respectivamente; e Stuart Jeffries, “French Artist ORLAN: ‘Narcissism Is Important’”, in The Guardian, Guardian News and Media Limited, 1st July 2009.

<sup>892</sup> Para Orlan, in *The Futur of the Body*, conferência Science Gallery, Dublin, 2014, veja-se <https://www.youtube.com/watch?v=PjxEWPAxNDc>.

*espelho*. Orlan criou novas imagens de si e para si, novas identidades dentro de uma identidade. Como alega, criou a sua identidade de artista, todavia, pesamos, lactando a perda da sua identidade. Consideramos ainda que, sendo o corpo o *eu* integral, ao focar o pretenso reflexo da visibilidade interna apenas na visibilidade do rosto, as suas transformações não deixaram de resultar em imagens superficiais do *eu*, ainda que a artista pretendesse uma comunhão rosto/personalidade, onde a sua interioridade aflorasse na imagem, assentando a sua desconstrução numa sobreposição de modelos estéticos tidos como ícones, mesmo os da arte primitiva, mas contudo e ainda *ícones*.<sup>893</sup>

Ainda no que refere a sociedade do espectáculo, *Le spectacle est l'autre face de l'argent, l'équivalent général abstrait de toutes les marchandises*, conforme Guy Debord<sup>894</sup>, citado por Didi-Huberman que considera ser o trabalho do artista que faz viver esta sociedade<sup>895</sup>. O preço de mercado e o valor espectacular definem, actualmente, o *apreço* por uma obra, reflectindo-se, um e outro, na economia. O poder da publicidade e do glamoroso reside numa pretensa felicidade<sup>896</sup>, no que promete mas não oferece tomando como premissa não a felicidade do espectador, mas a sua insatisfação, asseverando-lhe a satisfação em favor do consumo.

\*  
\*      \*

*Não podemos viver para o corpo, mas não podemos viver sem o corpo.*

Séneca<sup>897</sup>

Novo *medium* – à imagem da imprensa que, face aos incunábulos, divulgou a escrita e incrementou a leitura –, a fotografia apresentou-se de mais fácil divulgação e acessibilidade às classes sociais emergentes acompanhando a indústria crescente, mudou a relação dos indivíduos com as imagens e contribuiu para a literacia visual. Fotógrafos documentaristas

---

<sup>893</sup> *no mundo homérico o homem tem uma dupla existência: a da sua corporeidade perceptível e a da sua imagem invisível, que só ganha vida própria e independente depois da morte. Essa imagem invisível e somente esta é a Psyké*, in Erwin Rohde, *Psique. La Idea del Alma y la Inmortalidad entre los Gregos*, Madrid, Fonde de Cultura Economica de España . FCD, 1994, p. 10.

<sup>894</sup> Debord, *cit.* in “Georges Didi-Huberman – entretiens et conférences”, in AA VV, *Les Grands Entretiens d'artpress*, Paris, imec éditeur/artpress, 2012, p. 29.

<sup>895</sup> In idem, p. 34.

<sup>896</sup> Embuste para o olhar, *Publicity is about social relations, not objects. Its promise is not of pleasure, but of happiness*, in Berger, *About Looking*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>897</sup> In Seneca, *Lettre à Lucilius*, Paris, Les trésors de la Littérature, 1995, p. 38.

tornam o mundo mais próximo e mais familiar, diluindo fronteiras e distâncias, mas a imagem fotográfica encontra no humano terreno potencialmente criativo, parecendo destinada a ser um registo para memória futura, evocação e despoletar de emoções. Importante na difusão do retrato pessoal, regista e encena, pois aos retratados – por escolha pessoal, do fotógrafo ou de ambos – assistia toda uma cenografia. Com o progresso, os meios técnicos de reprodutibilidade trouxeram inovações, como o *bilhete-postal* que muito consentiu a divulgação da imagem sobretudo nos registos amoroso e erótico, no qual a pose reclinada ocorre. De grandes públicos diferenciados, não de massas embora funcione como uma indústria, a fotografia cruza-se, porém, com o despertar da consciencialização de independência feminina, sendo várias as actrizes em cuja pose, corte de cabelo e vestuário é manifesta a influência da *garçonne* e o conceito de uma nova mulher, emancipada e liberal, que se difundia através da imprensa, teatro, cinema e rádio.

Num teatro e cinema impulsionados por todo o contexto de mudança em Novecentos, o advento da fotografia mais contribuiu para divulgar o rosto, a singularidade da *persona*, atendendo às novas autonomias que usufrui, projectando a mulher-actriz, concedendo-lhe toda uma cenografia que aformoseia – véus diáfanos, pérolas, peles e outros atavios –, favorável à sedução, adjuvando uma narrativa de beleza e *glamour* através da pose livre de qualquer *mimesis*. Porque grande é a distância entre cadeira e palco/ecrã, apurámos que a procura de uma maior proximidade atriz/espectador ocorre no cartaz publicitário e na *fotografia de oferta ao admirador*, com propósito promocional do espectáculo através da fotogenia da protagonista. No teatro como nas primeiras décadas do cinema, o público acorria às salas não pelo assunto, realizadores ou directores, mas pelas intérpretes. As actrizes inovam as poses para conquistar a audiência, seguindo o cânone tido pela pintura como atractivo, surgindo a pose reclinada na *dama galante* – a *vampe*. Embora a sedução esteja próxima da perfídia – pelo que a sua conotação é negativa –, quando passa a ter como fim seduzir com intenção propagandista, a conexão é de positividade pois o carácter é sobretudo contemplativo ausentando a carga moral negativa.

O *convite* apresentou-se-nos, assim, profissional e não *convite* pessoal, seja em discurso mimético da peça ou filme, em pose livre, retratando a atriz/*eu soberano*. Avaliámos que a propensão carnal no *oferecimento* em reclinção, acontece expressão ou *fineza* do fim artístico, enquanto, no caso da fotografia erótica, o modelo fotográfico, que no início da fotografia era frequentemente a prostituta, *ganha favores*. Numa construção cultural com conexões, a

abordagem interpretativa e contemplativa do retrato da atriz, denuncia o anseio de auto-afirmação, ganho de credibilidade e reconhecimento. A um mesmo tempo, senhora do seu corpo e do seu destino, apresenta uma mulher capaz de se tornar um ser activo e despertar o outro do estado passivo, pois, através do retrato, a atriz enceta e encena diálogo com o espectador, *convite* que atende à conquista e fidelidade do público e a consequente divulgação/publicidade do espectáculo teatral ou filme em cartaz, assim contribuindo para a história das artes de palco e do evento cinematográfico.

\*

Na fotografia como na pintura, o retrato é realizado porque o artista/fotógrafo entende que é artístico e segundo o seu discurso de encenador<sup>898</sup>, mas um retrato é sempre subjectivo, pois que é pose, logo representação. Foi com imagens que trabalhamos, retratos, modelos e consideramos ser de reflectir sobre estes – *Pensamos pouco sobre aqueles que vemos nas imagens. Pensamos ainda menos sobre aqueles que as imagens nos obrigam a ver.* João Lopes<sup>899</sup>. O *ofício* de modelo, pouco lembrado no universo artístico, senão mesmo menosprezado, é tão antigo como a arte. Labor *clandestino*, vivenciou os preceitos sociais e morais, sujeito a leituras ambivalentes. Durante séculos, pareceu ter como propósito apenas estimular a imaginação do artista e do observador, despertar o desejo, ignorando-se que o modelo tem a sua integridade e singularidade, a sua história pessoal, a sua psicologia. O nu muito contribuiu para a ideia de mulher-objecto. Esconder-se sob a roupa era *boa norma* social, o que podemos, todavia, interpretar como uma negação do corpo. Contudo, ao enaltecer o nu, a arte afirmou o que a sociedade negava. Aceitar o nu como um estado normal diz do modo como o modelo vivencia o próprio corpo. Mais do que *musa*, mera *colaboradora*, ou elemento marginal, o modelo exerceu uma profissão, foi/é arte. Em muito, a sua capacidade gestual, a habilidade de pose e a forma como se projecta colaboram para a intenção do artista sublimando a realidade, conforme se constata observando as cambiantes nos legados centenários.

Modelo e artista/fotógrafo são, assim, agentes na construção de ideias no observador, sucedendo, ainda, que a disposição de recepção enquanto espectador determine a forma como este interage com o retrato, tecendo suposições sobre o que vê segundo as larguezas

---

<sup>898</sup> Veja-se Matisse desenhando nu de costas reclinado, no *atelier* cedido por Mrs. Callery, em Villa d'Alesia – fotografia de Brassai, 1939 [*imagem 110*].

<sup>899</sup> Cf. João Lopes, “Entre as Imagens”, in *Diário de Notícias*, 15 Setembro 2006.

e os preconceitos resultantes das suas aprendizagens. O conceito de beleza e a desinibição mudam com o tempo e o modelo adjuva o artista que idealiza o corpo no processo de representação<sup>900</sup>. Apresenta-se difícil aferir de uma *submissão* do modelo, de quem *domina*, se o artista/fotógrafo ou o modelo, se o modelo ou o espectador – sobretudo quando comendatário –, se quem vê ou quem permite ser visto, pois também o sujeito, que se sabe sob observação e se sabe assunto, escolhe – no modo como olha e se oferece à tela, objectiva ou câmara – como ser retratado, como representar, agindo qual *actor* numa *line border* do teatro, em poses que, na sua versatilidade e máscara, dizem da *persona*, do *self*, e que mobilizam o espectador. O modelo faz-se retratar, ou concede ser. Ele mesmo, na sua psicologia e protagonista da sua narrativa pessoal e na diegese em que se apresenta ao *outro*. Na outra margem, está sempre o espectador e a sociedade, que este aceitam ou enjeitam, mas urge não ignorar o corpo-matriz. O modelo ocupa um lugar no espaço, corpo presente à margem do seu simbolismo é *o outro lado do olhar*.

A fotografia representa a figura humana do modo mais explícito. Os fotógrafos modernistas trazem a fotografia artística e a comercial/publicitária. Os anos vinte aportam uma maior intimidade entre modelo e fotógrafo; os sessenta, a revolução sexual torna o corpo objecto político. Identidade e sexualidade justapõem público e privado, expondo o corpo como nunca antes fora feito. Em muitos fotógrafos, a poética acompanha o experimentalismo recorrendo a novos potenciais técnicos de produção e processos mecânicos sendo que, por vezes, o conceito se sobrepõe à própria imagem. Entre o construtivismo e o surrealismo, ao picturalismo sucede a abstracção quebrando regras de composição e também de perspectiva, *ismos* onde a fotografia inova pela irreverência e a experimentação das formas, enveredando pelo psicosexual, transformando o corpo feminino, criando rupturas. A contemporaneidade é uma civilização da imagem, sendo o cinema o agente mais poderoso em consonância com os movimentos de massa contemporâneos. As formas visuais, como a pintura, fotografia ou filme, foram concebidas e largamente discutidas enquanto representação de um mundo imaginário, reflectindo em simultâneo o contexto social. Esta relação altera-se nos *media* e redes sociais, onde o imaginado da imagem não decorre mais da superfície pictórica individual e organização dos elementos visuais, mas da relação destes elementos com fragmentos externos à imagem, parte da comunidade social, que actuam sobre a imagem mas que não são espelhos do *real*

---

<sup>900</sup> *Las artes subliman la belleza, pero tienen también la capacidad de fijar como bello lo que objetivamente no veríamos como tal.* in Lenis Santana, *Biografía del Desnudo. Visión, acción y función del Arte de posar*, Madrid, Clan, 2013, p. 19.

social ou individual, nem reflectem o tempo ou espaço reais que existem apenas potencialmente.

O século XX e a cultura de massas deram origem a novas estéticas de representação e interacção do corpo que contaminaram a pintura, conquanto a arte vanguardista, adversária da cultura industrial, se mantinha uma linguagem positiva. Grandes foram as mudanças ocorridas na modernidade em resultado do progresso científico e tecnológico e no contexto histórico-social de relação entre sexos, em que se construiu a nova identidade feminina. A modernidade, com a televisão e a virtualidade, trouxe, de facto, uma nova *responsabilidade* à criatividade no que respeita a construção da identidade e produção de significado, desejo e emotividade<sup>901</sup>. Não é certo, porém, que hoje as imagens sejam mais importantes que em meados de Novecentos. A Internet e a publicidade televisiva ou de cartaz oferecem-nos uma multiplicidade de imagens, mas o cinema – *ir ao cinema* – promovia um maior entrosamento com a imagem e com o colectivo, hoje perdido em virtude do insulamento frente ao ecrã de televisor ou de computador<sup>902</sup>. Todos estamos *em rede*, mas, paradoxalmente, o sujeito vivencia fortemente o seu isolamento.

*A nossa progressão moral ou espiritual repousa essencialmente sobre o corpo. Participar na vida social, é engajar o corpo plena e conscientemente, e não cair na facilidade tecnológica, a que proclama uma sedentarização do corpo. A expansão universal da Internet favorece um imaginário florescente e fecundo, mas encerra um drama: o esquecimento do corpo, pelo menos o contacto corporal com o outro. Todavia, o corpo não se oculta totalmente, na medida em que é virtualizado. O internauta comunica com o outro, imaginando ou imagiando o corpo do outro. Porém, no mundo virtual, não se toca nunca o corpo do outro. Ninguém pode, realmente, ter a mão do outro na sua.*

Frédéric Vincent<sup>903</sup>

---

<sup>901</sup> Para esta temática, atendemos sobretudo a Umberto Eco, “TV: la Transparence Perdue”, in *La Guerre du Faux*, Paris, Grasset, 1985, pp. 141-158; François Jost, *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*, Paris & Brussels, De Boeck Université, 2004; Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1974; e Jean-Louis Weissberg, *Présences à distance. Déplacements virtuels et réseaux numériques: pourquoi nous ne croyons plus la télévision*, Paris, L’Harmattan, 1999.

<sup>902</sup> Conforme Michael Newman, *In the digital age, video has come to include practically any kind of object combining motion pictures and sound. Movies and television persists as ways of describing media and our experience of it: going to the movies, watching TV. As categories of texts and experiences they show no sign of going away. New formats like web television and digital cinema seek legitimacy by taking the names of established forms. But film and video’s materiality and specificity as media have lessened in significance in the era of digital convergence and the shift from filming to shooting HD video for many kinds of media. These changes can be understood by looking not only at technologies but also industries, texts and social practices. New digital media remediate analog media, including film and video. To understand them by their names, Netflix and Youtube are efforts at the remediation of cinema and television respectively. But as they are experienced on cinema and TV screens, on computer displays and mobile devices, media of the moving image are more and more simply video*, in Michael Newman, *Video Revolutions – On the History of a Medium*, New York, Columbia University Press, 2014, pp. 73-74.

<sup>903</sup> In Frédéric Vincent, *Le voyage Initiatique du Corps*, Paris, Editions Detrad aVs, 2009 [optámos, intencionalmente, por proceder a uma tradução nossa].



É certo que a Internet ofereceu novas oportunidades com um vazio para preencher e todo um meio que consentia produzir e comunicar. A Internet trouxe também a possibilidade de criação de redes independentes das estruturas tradicionais que dominam o campo da arte. De certo modo, o virtual favoreceu o intercâmbio *eu/outro* e a indistinção de géneros, bem como a *net-art*, e esta por sua vez o ciberfeminismo<sup>904</sup>, pois apresentou-se como uma ferramenta fundamental para a intervenção feminista, mas estudos sobre tecnologia, arte e género apuraram que, embora a Internet pretenda ser politicamente uma estrutura sem hierarquia, uma comunidade de livre informação, evocando a sua horizontalidade, essa horizontalidade é todavia utópica pois construída segundo padrões tradicionais numa hierarquização que repete símbolos sociais patriarcais. Acresce ainda que a comunicação é falaciosa porquanto o *eu* se projecta num *outro* não concretizando com efectividade uma relação satisfatória mas apenas uma interacção imaginária e imaginativa em muito perniciososa.

O virtual dilui fronteiras entre artes e culturas pela vertigem da sua rápida comunicabilidade, mensagem que corre veloz, encurtamento de distâncias e diluição de fronteiras. Nos *media*, em virtude dessa velocidade, tecnologias e plataformas – que, num ritmo vertiginoso, renovam, associam e movem, as experiências visuais, de natureza instável –, oferecem diferentes abordagens e modos de explorar as imagens na sua organização, interferindo na forma como interagimos com a imagem, nomeadamente a sua fragmentação, obrigando-nos a uma permanente organização da informação visual<sup>905</sup>. Plataformas como *Facebook*, *Tumblr* ou *Instagram* tornaram prática comum, e acessível a todos, o que era apenas do domínio profissional<sup>906</sup>, organizando a informação visual – não apenas imagem, mas também palavra e número –, desviando-nos do conteúdo/interior da imagem e encaminhando-nos para a conexão entre imagens<sup>907</sup>. Deste modo, num corpus de biliões de imagens que diariamente circulam nas redes sociais, a fotografia, a que chamamos

---

<sup>904</sup> Veja-se Remédios Zafra, “Ciberfeminismo y ‘net-art’, redes interconectadas”, in *Mujeres en Red*. El periódico feminista, abril 2008, in [www.mujeresenred.net](http://www.mujeresenred.net).

<sup>905</sup> Para esta temática, atendemos a Nadav Hochman, “Imagined Data Communities”, comunicação in University of Pittsburgh, Februray 2014.

<sup>906</sup> *Facebook and Instagram incorporated into their software automatic and manual people tagging; Apple’s iOS7 presents its users’ photos in montages organized by time and location; Google+ offers to stitch photos with overlapping landscape views into a panoramic image, or pick out the best pictures from hundreds.* in idem, p. 1.

<sup>907</sup> *Words (such as tags) or numbers (such as location indication, or time) are not meant to explicate an image (as an indexical sign) but rather to group it with all other images that share data similarity. What this atomization process facilitates is that images that once pointed towards themselves (i.e. our interest was first directed to what was going on inside the image and only then towards the outside world – what has known as the symbolic aspect of an image) now point directly outside, looking for connections, relations and patterns with other images in a collection.* in ibidem, p. 2



*social*, figura o indivíduo cuja individualidade é simultaneamente questionada na comunidade. Estudar estas plataformas/comunidades, nas suas similaridades e diferenças, e os desafios que levantam, coloca-nos a questão do seu desempenho enquanto espelhos sociais, e nestas há que relevar o fenómeno *selfie*.

O progresso tecnológico, que trouxe por exemplo os *smartphones* permitiu uma mais fácil, rápida e intensa captação e registo de imagens. Com a ligação das *networked cameras* à Internet, a imagem conheceu através do virtual uma divulgação também mais célere e uma acessibilidade desmedida. Uma imagem nova, híbrida nas suas técnicas, e que conhece um fenómeno de partilha em tão alargada escala, pede novas formas de olhar e de questionar o papel do sujeito enquanto indivíduo. Em Novembro de 2013, o Oxford Dictionaries adicionou o neologismo *selfie* considerando o termo *the international Word of the Year*, definindo-o como *a photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and uploaded to a social media website*. O *self-fashioning* é, na sua materialização, o retrato do *eu* de uma época e contexto social que, na sua individualidade e no seu todo, é uma forma de comunicação.

Forma específica de auto-representação e identidade,<sup>908</sup> considerada por muitos como uma obsessão virtual, a verdade é que a *selfie*, forma híbrida de auto-expressão, usada como prática comum nas redes sociais, exhibe fortes afinidades com o *self-fashioning* auto-retrato renascentista, agora numa menor escala de apresentação mas de maior visualização<sup>909</sup>. Sub-género do auto-retrato, a *selfie*, alerta-nos para o estudo da fotografia vernacular em geral e como difere das suas precursoras<sup>910</sup>. Mais do que o rosto ou corpo, a *selfie* documenta a vida dos que a publicam, e estes são maioritariamente mulheres, sobretudo jovens mulheres.

---

<sup>908</sup> Conforme Elizabeth Losh, a *selfie* recorre a práticas emergentes nos *media that utilize lenses, screens, mirrors, and armatures in novel ways and generate compositions with distinctive framing and posing that mark belonging to selfie taxonomies [...] a technical apparatus that senses rather than sees may actually be uniquely characteristic of more complicated forms of marking time, disciplining the body, and quantifying the self*. in Elizabeth Losh, *Beyond Biometrics: Feminist Media Theory Looks at Selfiecity*, San Diego, University of California, 2014.

<sup>909</sup> Diz Virilio, *Avec la soudaine mais discrète 'dilatation du présent', d'un présent mondialisé par les technologies, le temps présent occupe la place centrale, non seulement de l'histoire (entre passé et futur), mais surtout de la géographie du GLOBE, au point que l'on vient d'initier un nouveau vocable celui de la GLOCALISATION, pour désigner cette toute dernière centralité du temps réel [...] pour tenter de désigner le paradoxe apparent d'un mixage entre le temps locale d'une activité encore précisément située et le temps global de l'interactivité généralisée [...] cette VILLE MONDE virtuelle [...] chacune des villes réelles n'est jamais que la lointaine périphérie, la grande banlieue de cette ville 'virtuelle' qui la domine totalement, ou mieux 'glocalement'*, Virilio, in *op. cit.*, in idem.

<sup>910</sup> Vejam-se Roy Peter Clark, "Me, My Selfie and I", in CNN Opinion, 23rd November 2013, in [www.cnn.com](http://www.cnn.com); Stephen Marche, "Sorry, Your Selfie Isn't Art", in Esquire, The Culture Blog, July 24, 2013, in [www.esquire.com](http://www.esquire.com); e Alise Tifentale, "The Selfie: Making sense of the 'Masturbation of Self-Image' and the 'Virtual Mini-Me'", The Graduate Center, CUNY, City University of New York, 2014.

Este surgimento nas redes sociais, que elege a pose sedutora, alegre, moderna e elegante, actua – à imagem dos magazines – no círculo feminino como disciplinarização do corpo, instrumentalizando as jovens na propagação de um ideal de beleza, em muito nefasto, e na realidade sombrio<sup>911</sup>, quando as suas semelhantes não identificam o seu corpo com o ideal veiculado<sup>912</sup>.

A nossa relação com a imagem não é clara. Os acontecimentos que conhecemos, bem como os que ignoramos, chegam-nos através da imagem. Pensamos as sociedades em função das imagens. Acreditamos e julgamos segundo o que nos mostram ou sugerem, como se vivêssemos, conforme Marc Augé, uma espécie de *commedia dell'arte*<sup>913</sup>. Para Augé, o mundo da publicidade/espectáculo tem muitos precedentes religiosos e rituais que influem na adesão à publicidade como objecto de crença. Nessa afinidade devota, que engloba também o teatro e o cinema, questionar não faz parte dos preceitos, sobretudo num tempo em que a ficção está em crise, pois as grandes ficções – as epopeias e os grandes romances de Oitocentos – não existem mais e o espectáculo veiculado pela televisão provoca imobilismo e isolamento. O prazer já não é *seductio* – manifestação cénica ou estética – mas *subductio*, encantamento casual e fortuito.

Observámos que a pose feminina ocorre na publicidade de artigos de vestuário, acessórios, cosmética e perfumaria, destinada ao público feminino, actuando e atraindo enquanto sinónimo de elegância e beleza e *promessa* destas. Constatámos, também, que o modelo actual, é uma *mulher moderna*, profissional activa, mãe, uma *mulher real*. Não que os antigos modelos não fossem profissionais, muitas das mulheres que posaram para os artistas, mais do que musas, exerceram esse ofício como forma de sustento e sobrevivência, mas a relação que enceta com o público/espectador é, embora todas as vantagens dos novos

---

<sup>911</sup> David Levi Strauss aborda, nas suas obras e ensaios, estas *sombras*, examina imagens e objectos atendendo a como eles constroem as nossas vidas e moldam as políticas.

Vejam-se de David Levi Strauss, *Between the Eyes: Essays on Photography and Politics*, New York, Aperture, 2003; *From Head to Hand: Art the Manual*, Oxford, Oxford University Press, 2010; *Words Not Spent Today Buy Smaller Images Tomorrow: Essays on the Present and Future of Photography*, New York, Aperture, 2014; e David Levi Strauss, em entrevista a Jarrett Earnest, in *The Brooklyn Rail – critical perspectives on arts, politics, and culture*, July/August 2014, pp. 38-41 e 98, in [www.brooklynrail.org](http://www.brooklynrail.org).

<sup>912</sup> É de referir que Foucault se debruçara sobre as tecnologias do *self*, desde o auto-conhecimento para os gregos aos modos como as diferentes culturas cultivaram e disciplinaram o *eu*, particularmente o feminino ideal de beleza. Para mais, veja-se Jill Walker Rettberg, *Seeing Ourselves Through Technology – How we use selfies, blogs and wearable devices to see and shape ourselves*, London & New York, Palgrave Pivot, 2014.

<sup>913</sup> Cf. Marc Augé, “Le Rivage des Images”, entretien avec Frédéric Lambert e Jocelyne Arquembourg in Marc Augé, Georges Didi-Huberman & Umberto Eco, *L'Expérience des Images*, Coordination scientifique de Frédéric Lambert, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2011, p. 65.

meios, uma ilusão utópica de corpo, de *ser*, do *ser*, mesmo quando se trata das mulheres libertas de Irving Penn, Helmut Newton ou Jeanloup Sieff. De *coisas*, a fotografia publicitária passou a representar *ideias*, porém, entre a *ideia* e a realidade existe a distância entre a *eleita* e a cidadã comum. Construir a emancipação é conjugar as variáveis quotidianas da sociedade urbana – actividade profissional, social, sexualidade e maternidade –, sem se subjugar, contudo, a padrões estéticos e distorções de imagem, uma utopia e *real* alucinados, que advêm de alvitres patriarcais.



**considerações finais**





João Figueiredo. *Odalisca fatiada*, in série *Retratos da Memória*, 2005

*Inventámos o futuro para ainda haver futuro quando o não houvesse e a vida lhe pertencia.*

Vergílio Ferreira, in *Para Sempre*<sup>914</sup>

O que é uma *obra de arte*? Um trabalho que apreciamos e cuja classificação depende de como foi percepcionada, no seu tempo e ao longo dos tempos, pelos vários observadores, para o que contribuíram ininterruptamente historiadores e críticos com os seus saberes e pareceres, na sua maioria legitimados pelo poder académico que ajuizou e decretou ao ostracismo muitas obras-primas olvidadas e outras que se ergueram sendo hoje estimadas e enaltecidas. Até ao século XX, a pintura era produzida para ser intocável, apenas para experiência e prazer do olhar.

Ausente da distância necessária para que o tempo opere sobre ela, obra de arte contemporânea delibera a sua validade sobretudo na resposta individual e subjectiva do espectador que nela se detém, decorrendo o seu estatuto da experimentação do público. Na sua arbitragem incerta, a obra de arte contemporânea é, dualmente, uma experiência singular e múltipla. À fotografia, que havia diluído as linhas turvas das fronteiras da arte que a demarcavam da pintura, a segunda metade do século XX acrescentou o recorte, montagem, colagem, técnicas mistas e um *miscigenado* de disciplinas que ceifaram outras

---

<sup>914</sup> In Vergílio Ferreira, *Para Sempre*, Lisboa, Bertrand Editora, 1987.

zonas sombrias. A contemporaneidade trouxe novas técnicas que associam diferentes experiências de olhar, audição e tacto, o que torna a pintura moderna mais próxima da poética que da estética, pela sua vivacidade e diluição das faixas de demarcação piramidais, sucedendo um apagamento territorial em que ocorreu o que era sagrado descer ao ordinário e o utilitário ascender ao sagrado. Estamos, também hoje, familiarizados com a *instalação* e a *performance*, e com a efemeridade que sentencia estes trabalhos – salvos pelos registos fotográfico, vídeo ou digitalizado –, mas também mais afeitos ao espaço que a[s] obra[s] habita[m], à concepção e relevância desse espaço, a experiências sensoriais mais abrangentes que o desenho, cor, material, suporte ou textura e a que engloba as transferências culturais numa perspectiva global, embora as tensões endógenas e exógenas entre arte e política e consequentes desafios.

O corpo feminino reclinado constituiu o caso de estudo particular da presente investigação, uma temática não investigada – embora os profícuos estudos sobre o corpo –, pelo que o objectivo deste estudo se pretendeu transversal, de modo a contribuir para a compreensão das *ideia[s]* subjacentes à pose e seus significados, e exigiu contemplar as mais variadas expressões e técnicas. Foi também nosso objectivo alvoroçar a difusão da particularidade da pose, inscrita no conceito geral do corpo nu sobre o qual infindável número de trabalhos se debruçou. Releve-se que as obras observadas demonstram a importância do nu na formação artística e revelam, sobretudo quando na pose isolada, a constante *ideia* do desvendamento do corpo.

Dada a inexistência de fontes teóricas que explorem esta temática, procurámos responder ao desafio enveredando pela observação e análise das obras, tecendo juízos de valor, que buscámos fossem objectivos, certos de que não deixam de comportar a nossa subjectividade, o nosso *olhar* pessoal. Embora cada indivíduo interprete à sua maneira e nenhuma precisa de ser a exacta, o niilismo tenta definir o que é realidade através da constatação da sua existência – *uma coisa* para existir é preciso verificarmos que ela existe ou seja, não interpretar os sinais sem terem sido vividos pessoalmente, o que nos remete para o conhecimento empírico, falar apenas sobre o experienciado. Não é possível destrinçar o que  *vemos* do que  *sabemos*, conforme Berger. Sustentámos, contudo, o nosso estudo em autores que se debruçaram sobre o corpo e a imagem, reflectindo e citando aqueles que se avizinham, por critério nosso de maior afinidade, sendo certo que eleger é sempre um olvidar.



A razão da predilecção por este tema reflecte a nossa curiosidade por uma pose que se assemelha a um *vírus* na estética da representação do corpo, considerando todavia os riscos que esta ousadia comporta. Percorremos o tempo na busca de relações inesperadas, numa constelação de imagens seleccionadas, e outras que bradaram querer fazer parte – uma gaveta de imagens que desassossegam –, sendo que a pose não é privilégio de nenhuma época, não milita uma ideologia – ainda que as imagens contribuam para o diagnóstico de uma época – e tem vários sentidos. Estivemos atentos ao que nas imagens é transversal e que ressurge reanimado e reactivado – pois que as imagens não cabem dentro de si mesmas –, atestando a memória em movimento e uma temporalidade outra que não a linear.

Aqui chegados, urge explicitar que o nosso trabalho se organiza segundo linhas bem definidas – diagnóstico, projecto, investigação, diagnose do percurso percorrido e inferências. Analisámos a inscrição discursiva das representações da pose, de como um corpo idealizado em narrativas históricas ou mitológicas da pintura académica se torna um corpo *real* no nu moderno, figurações de um corpo imaginário e do discurso do corpo nestas, considerando os diferentes contextos histórico-sociais.

Demorarmo-nos sobre algumas das imagens-ícone pode parecer ocioso, de tanto que foram já referenciadas, propusemo-nos, porém, uma nova abordagem, reequacionando-as à luz da permanência da pose, ausente de vínculos espaciais ou temporais. As imagens abundavam. Sendo que este trabalho se apresentava exequível,urgia *traduzir* a imagem elaborando o discurso na imagética da palavra. Usar a palavra para dizer da imagem é tarefa espinhosa. Não deixamos de reconhecer uma palavra, ainda que troquemos a ordem da sua grafia, porém, uma cor altera toda a semântica de uma imagem. Sucede ainda que as palavras têm espírito, e que a imagem é um enigma.

*O que constitui um enigma é a sua ligação, é o que está entre elas – é o facto de eu ver as coisas no seu devido lugar, precisamente porque elas se eclipsam umas às outras –, é o serem rivais perante o meu olhar, precisamente porque cada uma está no seu lugar.*

Merleau-Ponty<sup>915</sup>

---

<sup>915</sup> In Maurice Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Veja, 2009.

Avaliando de antigas civilizações, tempos remotos da humanidade do sistema do matriarcado, as origens promoviam o culto da *Terra-Mãe*, veneração do feminino, remetendo-nos para *Gaia, deusa primordial*<sup>916</sup>. A *Grande Deusa*, era tida como imortal, imutável e onipotente, centro do Universo e da criação, associada aos elementos terra, água e fogo, conotados com o feminino e seu simbolismo. As antigas sociedades matriarcais não a tinham apenas como virtuosa, mas também como metáfora de unidade da natureza, fertilidade e protecção, duplamente responsável pela vida, protectora enquanto mãe e enquanto provedora de alimento, a ela se associando os diferentes ciclos da Terra e dos astros, etapas de nascimento, vida e morte dos seres. Princípio da terra, é fonte de sustento, senhora da agricultura e sementeiras. Princípio da água, é útero, criação, liquidez e clareza. Princípio do fogo, é o fogão e a lareira, âmago do núcleo familiar, a um mesmo tempo purificador e destruidor, conforme antigos rituais de sacerdotisas, em conexão com alimento, mas também como [re]nascimento.

A velha Europa abraçava a *Grande-Mãe*<sup>917</sup>, uma cultura marcada por um culto oficiado por sacerdotisas. O feminino ordenava a vida social e comunitária, gerando regimes matriarcais. O matriarcado não era, porém, ainda uma fórmula de sublimação da mulher – *elevação* que emergiria com as sociedades varonis –, mas tão-somente uma organização social. Nestas culturas não se encontram instrumentos de guerra, bem como estão ausentes o sofrimento e a culpa, pois que não estavam ainda enraizados na psique os três pilares da Antiguidade Clássica – *Ethos*, o carácter; *Pathos*, a emoção; e *Logos*, a lógica e a razão. Estas crenças vindas da Antiguidade, Mesopotâmia e Egipto, prestando culto à Deusa, metáfora da natureza e seus ciclos de vida, chegam à Europa mediterrânica, atingindo a civilização matriarcal todo o esplendor no quinto milénio a.C.. Nos ritos iniciáticos, bem como nas várias formas de sacerdócio, a mulher ocupava o lugar primordial – no Antigo Egipto participavam nos Mistérios de Ísis e Osíris, na Grécia de Eleusis e Ceres –, vindo a ser destronada com os indo-europeus, que transportam a estrutura patriarcal e um panteão de deuses masculinos, acarretando a submissão da mulher e sua inferioridade, preceitos que se vêm a consolidar no judaísmo, islamismo e cristianismo – *Santo Agostinho* considera a

---

<sup>916</sup> Segundo *Hesíodo* (c. 700 a.C.) – o primeiro a tentar organizar os deuses segundo uma ordem - no início era o Caos; seguindo-se-lhe *Gaia*, a Terra; o escuro *Tartarus*, o Submundo; e *Eros*, o Amor. cf. Hesíodo, *Theogony*, Michigan, Michigan Press, 1959.

<sup>917</sup> Para esta temática, atentámos em Marija Gimbutas, “Woman and Culture in Goddess-Oriented Old Europe”, in *The Politics of Women’s Spirituality: Essays on the Rise of Spiritual Power Within the Women’s Movement*, New York, Doubleday, 1982.

mulher a causa do pecado do homem, *São Jerónimo* denota por esta grande animosidade, *Tertuliano* classifica-a de perversa e tentadora, conjuntura que se mantém na Idade Média e seu misticismo.

Com os invasores, a *Grande Deusa* fragmentou-se sendo os seus poderes e símbolos divididos por várias entidades, deusas menores, feições da *Terra-Mãe* em versão reduzida, mais especializadas nos seus mandos mas menos poderosas<sup>918</sup>. As sucessivas ondas invasoras não suprimiram estas deusas, incorporaram-nas na sua religião, tornando-as subservientes, consortes dos deuses, adjudicando os seus atributos frequentemente a divindades masculinas. A míngua desta veneração e as conotações de fragilidade e inferioridade associadas ao feminino não são inatas mas construídas, uma teia imposta à mulher e que, durante milénios, se viria a cristalizar. A vida provida pela *Grande Deusa* era apenas vida, sem conceitos ou categorizações morais. A religião operou o paralelismo entre o feminino criador e nutriente, repercutindo-o na *Virgem* donzela, ventre fértil onde a vida germina. *Maria*, Deusa-Mãe da Igreja cristã, entidade singular, adquire, então, todos os atributos do feminino excepto a conotação neolítica de Deusa da Terra.

\*

Na Antiguidade, os deuses faziam parte da natureza e da natureza fazia parte a essência humana. E, desde a Antiguidade, a pintura e a escultura representam alegoricamente a espiritualidade e o pensamento sob a forma humana. A essência do feminino, observando a simultaneidade do não simultâneo no confronto do passado com as sucessivas inovações e sucessão de outras estéticas, encontra-se enquanto arquétipo no inconsciente colectivo através de associações simbólicas alegóricas, residindo a originalidade na abrangência como na diversidade. Protectora, geradora da concórdia e da justiça, apaziguadora e inspiradora, a figura feminina – inspiração, inteligência e imaginação –, apreciada enquanto alegoria, deusa, musa, palmilhando os tempos, engendrou o engenho de poetas e artistas no rasto das artes, da estética e da religião.

Inicialmente, as imagens, rituais ou mágicas, tinham um intuito religioso, destinando-se a sua exibição e o elogio do *belo* a incrementar a fé, servindo o culto, um modo de recepção que não mais existe e uma mudança que denota a evolução do processo de apreço das

---

<sup>918</sup> Os hinos homéricos referem um significativo número de deusas do panteão olímpico helénico de grandes semelhanças com as versões da Grande-Mãe, deferências às deusas Deméter, Artemisa e Afrodite.

obras de arte<sup>919</sup> – *Essa imagem era exibida ao olhar dos homens, mas destinada antes do mais aos seus espíritos*, conforme Walter Benjamin. Este fim espiritual veio a transformar-se num propósito artístico, o que lhe permitiu viajar, apresentar-se ao domínio público, em suma, liberou a imagem que veio a tornar-se mote de novos modelos ganhando novas funções. Ao longo dos tempos, os artistas adjudicaram um rosto feminino a conceitos e virtudes, retomando antigos cultos primordiais concordantes com a *Terra-Mãe*, imagem da *mulher-matriz*. Várias são as alegorias, poderes ou virtudes personificadas como donzelas na passagem para o mundo cristão. Prudência, Constância, Piedade, Força, Justiça, Castidade, Paciência, Perseverança, Fama, Misericórdia, Fé, Pureza ou Liberdade, a arte, privilegiando a beleza feminina e as suas sublimes qualidades, dá rosto às grandes abstracções. Estas associações, plenas de simbolismo, remontam ao cosmos religioso e poético.

A Idade Média encarrega-se de avultar a simbólica feminina com significações místicas e filosóficas, figurações das virtudes e vícios definidas pela escolástica. Fé, Esperança e Caridade – virtudes teologais –, Justiça, Prudência, Força e Temperança – virtudes cardinais –, que assentam na vida moral, proibidades que clarificam uma mensagem destinada ao ser humano. O Renascimento inflamou a representação feminil com alegorias humanistas, que vão além da representação de um conceito ou sentimento e se dirigem a um público restrito, porquanto veiculam uma cultura e saber, temática de apetência recorrente nos séculos seguintes até Oitocentos. O século XIX, capaz por si mesmo de conceber ideias abstractas livres do suporte visual, rejeita estas conexões. A sociedade industrial, voltada para o comércio e indústria emergentes, serve-se da imagem autêntica, actual, válida por aquilo que é, sem outras conotações. Mas, dobrado o novo século, a publicidade cedo recorre a uma imagem feminina alegórica, claramente sensual, para transmitir noções de prazer ou consumo. Se os *media* passam uma imagem da mulher modelo, veiculando uma função da mulher na sociedade, assim procurando sobre essa mesma sociedade actuar, quão mais profunda conseguirá ser a influência de um arquétipo, cultural e secularmente enraizado?

---

<sup>919</sup> *On avait déjà de longue date des images. La piété les exigeait depuis longtemps comme des objets de dévotion, mais elle n'avait aucun besoin d'images belles, qui la gênaient même. L'image belle contient aussi un élément extérieur, mais c'est en tant qu'elle est belle que son esprit parle aux hommes; or, dans la dévotion, il faut essentiellement qu'il y ait un rapport à une chose, car, par elle-même, elle n'est qu'engourdissement de l'âme [...] Le bel art [...] est né dans l'Église même*, cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, "Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte", *Werke*, Vol. I, Berlin. E. Gans, 1837, p. 414, cit. in Walter Benjamin, *L'Oeuvre d'Art à l'Époque de sa Reproductibilité Technique*, Paris, Éditions Gallimard, 2008, p. 21.

Jung<sup>920</sup> coloca estes arquétipos na consciência colectiva, mundo *subterrâneo* da psique que averba as experiências humanas desde os nossos ancestrais mais remotos, esqueletos que modelam condutas, lugar onde os termos míticos e as figuras simbólicas residem profundamente, daí emergindo até ao consciente, parecendo determinar um ser humano sem livre arbítrio, mero actor de antigo enredo. Os arquétipos induzem os comportamentos instintivos colectivos, contidos num inconsciente que é parte do conhecimento individual e universal, uma herança compartilhada que mostra o comum da existência humana e nos espelha, sendo o mito como um sonho recorrente, o qual, ainda que o não compreendamos, é simbolicamente importante. À luz de Jung, o ser humano imagina um deus com as qualidades que precisa para crescer e viver. Assim, o comportamento das deusas apresenta traços de personalidade que induzem estares e define padrões de comportamento femininos – entre as antigas deusas, umas representam a subjugação/submissão ao elemento masculino, enquanto outras são modelos de autonomia sexual, intelectual, política ou espiritual<sup>921</sup>.

Os arquétipos femininos existem fora do tempo, embora os mitos se apresentem como manifestações destes. Ainda que o indivíduo seja senhor do seu destino, essa herança indica modelos de *ser* e *estar*, passividade e irreverência. Do mesmo modo que, na análise de obras antigas, se nos revelou importante o detalhe revelador, também a montagem, o corte e a colagem – que as artes plásticas, a fotografia e o cinema, acarretam, no século XX, trazendo *a parte* que nos remete para *o todo* – foram relevantes, atestando que a pose está no nosso subconsciente e, conforme acima referimos, nos nossos mitos, que aplicamos a novas imagens com que nos deparamos, porquanto, imediatamente, no detalhe ou fragmento, autenticamos o corpo implícito. Conforme Barthes, *cette rhétorique de l'image ne pouvait être constituée qu'à partir d'un inventaire assez large, podendo-se prévoir dès maintenant qu'on y retrouverait quelques-unes des figures repérées autrefois par les Anciens et les Classiques*<sup>922</sup>. Embora tenhamos usado o termo, é muito questionável falarmos de transição de antigas sociedades matriarcais para sociedades patriarcais. Porventura será mais exacto a designação *sociedade varonil*, porque o modelo é distinto e distante de uma sociedade matriarcal matrilinear.

---

<sup>920</sup> Cf. Carl Gustav Jung, *The Concept of the Collective Unconscious, Collected Works*, Vol. 9, part I, Princeton, N.J. Bollingen, 1981.

<sup>921</sup> Para esta temática, atendemos a Jean Shinoda Bolen, *Goddesses in Everywoman*, New York, Harper Perennial, 2004.

<sup>922</sup> In Roland Barthes, “Rhétorique de l'image”, in *Communications* n° 4, 1964, p. 50.

Interessados nas notícias do dia e nos problemas práticos do cotidiano, deixámos de nos familiarizar com o cultivo do espírito e toda uma tradição de informação mitológica se esfumou. As literaturas grega e latina, bem como a Bíblia, que faziam parte da educação, foram sendo suprimidas em prol de um novo conceito concordante com uma sociedade industrial. Muitas histórias que se conservavam, dando aos indivíduos uma certa perspectiva sobre aquilo que acontecia nas suas vidas, perderam-se e nada encontrámos para colocar no seu lugar. Essas informações, provenientes de tempos antigos, têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, construíram civilizações e formaram religiões através dos séculos, e dizem dos profundos problemas interiores, mistérios e limiares da nossa travessia da vida, pois o ser humano é feito de espiritualidade – se as religiões se apresentam como meras divisões posteriores, a religiosidade surge como parte da essência do ser primordial. Aquilo que os indivíduos têm em comum, pistas para as potencialidades espirituais da vida humana, revela-se nos mitos. Eles são histórias da nossa vida, da nossa busca da verdade, da procura do sentido de estarmos vivos. Se não soubermos o que dizem os sinais deixados por outros ao longo do caminho, ou os perdermos, teremos de produzi-los nós mesmos. Tarefa que se revela árdua e, porventura, pouco bem-sucedida.

A *Grande Densa* expirou na História da Humanidade, vindo a figura paternal, vigorosa e dominadora, a ocupar o seu lugar, figurando a supremacia feminina na *Virgem/Magna Mater*, silente e submissa. Todavia, o poder varonil, apto em destronar o panteão da possessão feminina, não foi capaz de se apropriar da sua milenar matriz. Sobrevindo desde a Antiguidade, a pose reclinada surge na estatuária tumular, mosaicos e frescos decorativos de interiores domésticos associada ao repouso, convívio dionisiaco e entidades relacionadas com a fertilidade, que ocorrem junto ao fluir das águas. Na Idade Média, a iluminura em manuscrito regista a pose em temática devota, representações de *Maria* parturiente ou reclinada aos pés da cruz. Sacra procriadora, o arquétipo da heroína feminina transita, no imaginário cristão medieval, da *Virgem* para *Eva*, sexual e sensual, arrebatadora do pecado. A Renascença – que não espera favores divinos, acredita no seu talento e trabalho e investe na Ciência, no espírito e na criatividade – viria a libertar a pose deste preconceito retomando míticos seres e entidades imanentes da esfera dos antigos panteões, que se reclinam sobre uma natureza abundante e criadora, mãe dos seres vivos, fontes e bosques, pedras e árvores, à imagem da *Terra-Mãe*, contextos bucólicos inspiradores do amor e da

sensualidade que se figuram como fundo onírico servindo a representação do corpo. Absorvidas pelo imaginário, deusas, ninfas ou sereias e demais musas inspiradoras são recorrentes em enredos ou lendas. Este feminino, essência e/ou essencial, viria a transferir-se, numa nova *sacralidade*, para a mulher terrena endeusada pelos artistas. Uma mulher polifacetada, retratada como inacessível, pudica, frívola, sedutora, quimérica ou emancipada, que as artes têm como senhora dos grandes abismos, dotando-a de mágicos poderes, provocadora de fervores e êxtases, daí resultando vários exercícios de proibição e contenção que declararam recomendações, exortações e interdições.

\*

*Nós somos os seus adoradores de culto. Na verdade, eles são os nossos deuses, nossa alegria, nossa inspiração constante.*

Frederico Fellini<sup>923</sup>

Os amantes de arte estão familiarizados com a imagem de *Afrodite / Vénus*, deusa do amor e da beleza, poderosa e influente. Resgatada na Renascença italiana, que levantou o véu sobre a Antiguidade Clássica, e reacendida em Setecentos com a investigação mitológica e o interesse crescente por Homero, o entusiasmo avultou no Romantismo, para o que muito contribuíram o despertar arqueológico e os estudos filológicos oitocentistas, a par da vontade de fazer a História da Religião. Com subtil ou manifesta sedução, a temática mitológica privilegia *Vénus*, à qual *Sandro Boticelli*, *Tiziano Vecellio*, *Luca Cambiaso*, *Lucas Cranach*, *Alexandre Cabanel* ou *William Bourguereau*, entre tantos de tantos, deram nova vida a esta figura que conheceu sucessiva recorrência. *Leonardo da Vinci*, *Miguelangelo* e *Raffaello* reproduziram os temas pagãos lado-a-lado com os cristãos. *Camões*, *Petrarca*, *Boccaccio*, *Dante*, *John Milton*, *Shakespeare*, *Racine*, *Goethe*, *Tennyson*, *Keats*, *Byron*, *Hegel*, *Schelling*, a poesia dos românticos e a filosofia do idealismo alemão, bem como a literatura moderna com *Yeats*, *Joyce*, *Rimbaud*, *Breton*, *Yourcenar*, *Cocteau*, *Joyce*, *Gide*, e, na circunstância contemporânea portuguesa, *Manuel Alegre* e *Hélia Correia*, fizeram perdurar os mitos. Assim foi com os libretos para *Händel*, *Mozart*, *Gluck*, *Richard Strauss*, *Richard Wagner* ou *Jacques Offenbach*. Igual acontece em outros domínios como a fotografia, o bailado, o cinema, o teatro e inclusive a Banda Desenhada. A estética, enquanto disciplina filosófica da Modernidade, aprecia a

---

<sup>923</sup> In Frederico Fellini & Françoise Sagan, *Mirror of Venus*, New York, Random House, Ridge Press 1966.

tradição/herança cultural mitológica, embora conhecendo apenas fragmentos do arquétipo original.

A mitologia grega não explicava o mundo através de um conhecimento científico, mas veiculava uma fantasia altamente criativa, racional quanto possível, onde, sempre que necessário, a invenção substituí a informação. Para Freud, os mitos eram uma expressão simbólica dos sentimentos e atitudes inconscientes de um povo, estando para a sociedade como os sonhos para a vida do indivíduo. E Jung, seu discípulo, defendia que estes eram uma das manifestações dos arquétipos ou modelos que surgem do inconsciente colectivo da humanidade constituindo a base da psique humana, permitindo a toma de consciência sobre a vida instintiva e gerando padrões de comportamento que garantem a evolução psicossocial<sup>924</sup>. O mito, ingrediente vital da civilização humana, não é uma fabulação vã, mas uma realidade viva, à qual se recorreu incessantemente. Na verdade, as antigas religiões e divindades do *Olimpo* foram-se tornando deuses sem culto, existindo não como religião mas enquanto objecto artístico recuperado por várias gerações. Porque o imaginário é mais aconchegante que o *real*, os mitos tranquilizam o ser humano em face de um mundo assustador, dando-lhe a confiança de que, através das suas acções mágicas, o que acontece no mundo natural depende em parte dos actos humanos e fixa modelos exemplares a seguir pelos indivíduos. A mitologia, cujas entidades e feitos foram transmitidos por tradição oral, embora remetendo para os fenómenos religiosos, procura explicar outros, naturais e culturais, de difícil entendimento.

*Tudo vem da Mitologia [...] como das nuvens do céu as enxurradas deste mundo. O Homem, antes de estar ligado ao ventre materno pelo cordão umbilical, esteve preso por um fio de quimera à Nebulosa mais longínqua...*

Teixeira de Pascoaes<sup>925</sup>

Cada dia, a memória recomeça a eterna e cíclica retoma das origens. Relembrando, reactualizando e renovando os mitos, o homem repetiu deuses e heróis, ficando apto a apre[en]der o segredo da origem das coisas, articulando Passado, Presente e Futuro, numa dinâmica de conservação em que a origem e o fim interagem, num movimento de eterno

---

<sup>924</sup> *Primitive Culture*, 1871, de Edward Burnett Tylor, apresentou-se-nos como o primeiro estudo sobre a origem e evolução da religião segundo o método comparativo de culturas diversificadas, vindo a influenciar, Joseph Campbell, Max Müller, Bronislaw Malinowski, Claude Lévi-Strauss, Sigmund Freud e Carl Jung.

<sup>925</sup> Teixeira de Pascoaes, “O Bailado”, IV, LXVIII, 1921, in *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes*, Organização de Jacinto do Prado Coelho, Vol. VIII, Lisboa, Livraria Bertrand, 1973.



retorno, com um objectivo único, a continuidade<sup>926</sup>. Todo um fascínio se fez, da Antiguidade à Modernidade<sup>927</sup>. Das mais antigas tribos, dos panteões neolíticos aos clássicos já referidos e artistas contemporâneos, como *Louise Bourgeois*, *Henry Moore*, *Andy Warhol* ou *Salvador Dali*, a atracção pela mítica entidade feminina percorre a História da Humanidade<sup>928</sup>. Porque produzir arte é construir memória.

\*

*Il faut la mémoire de beaucoup d'instantes pour faire un souvenir complet. Ce qui coordonne le monde ce ne sont pas les forces du passé, c'est l'harmonie tout en tension que le monde va réaliser.*

Gaston Bachelard<sup>929</sup>

O retrato existe desde o início da arte assente em dois mitos, o *mito de Butades* e o *mito de Narciso*. Segundo Plínio, o Velho – *Naturalis Historia*, Livro , XXXV, 12, 77d.C. –, que cita o Mito de Butades, foram os deuses do amor os responsáveis pelo primeiro retrato. Butades de Sikyon – tido como o primeiro escultor grego a trabalhar em argila, activo cerca de 600 a.C. – desenhou, na parede, a sombra do perfil do amado de sua filha Kora, preenchendo o contorno com argila, assim criando um retrato realista em perfil, de modo a que Kora guardasse a imagem do seu enamorado. De acordo com Leon Battista Alberti – *De Pictura*, 1435 – o retrato começa com o herói mitológico Narciso apaixonado pela sua imagem reflectida nas águas serenas. Ambas as conjecturas – amor pelo outro / amor-próprio – declaram quanto o amor é a motivação maior e a força matriz que determina a arte e

---

<sup>926</sup> *Les images, les symboles, les mythes, ne sont pas des créations irresponsables de la psyché; ils répondent à une nécessité et remplissent une fonction: mettre à nu les plus secrètes modalités de l'être [...]. Chaque être historique porte en soi une grande partie de l'humanité d'avant l'Histoire*, in Mircea Eliade, *Images et Symboles*, Paris, Éditions Gallimard, p. 18.

<sup>927</sup> A testemunhar esta apetência pelas raízes, decorreu a exposição *Europe and the Spirit World or the Fascination with the Occult, 1750-1950* [8 octobre-12 février 2012], Strasbourg, Musée d'Art Moderne et Contemporain, que visou explorar a influência do oculto e do sagrado em artistas, pensadores e escritores, em momentos decisivos da História e do mundo moderno europeus. Organizada segundo três domínios, a exposição atendeu as artes criativas – pintura, desenho, escultura, gravura, fotografia e a literatura do irracional e do inexplicável –, revisitando a tradição esotérica, atendendo a textos fundamentais e impressão iconográfica e às relações entre os fenómenos ocultos e o mundo científico através de pensadores da escolástica.

<sup>928</sup> *O carácter errático das imagens e dos sons, das palavras, dos desejos e dos objectos não é uma falha, mas uma necessidade histórica. [...] o aparente amontoamento das imagens e similares serve de camuflagem aos processos dinâmicos de espaço do humano e a processos dissimulados que procuram controlar os efeitos dessa libertação e pô-los em uso. Acima de tudo, ao serviço de uma economia geral que se baseia tanto no êxtase como no pânico. A arte é uma forma de intervenção nesses movimentos de pura intensidade e distensão, na medida em que permitem que as imagens e as ideias ganhem uma densidade própria, que pode eventualmente ser partilhada ou não. Seja como for, quando uma imagem escorre, desliza, no e pelo real, arrastando-o, e não é apenas técnica, condômina, meditativa, etc., pode iluminar a acção colectiva, por mais individual ou 'arbitrária' que possa parecer. [...] A modernidade é inseparável desta fluidez das imagens e da constante cristalização e dissolução, necessariamente longa, da imagem absoluta e estática que estava suspensa sobre a história.* in José Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem*, Lisboa, Nova Vega Lda., 2012, p. 13.

<sup>929</sup> Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'Instant*, Paris, Éditions Gonthier, 1932 [foi consultada a edição online produzida por Jean-Marie Tremblay, professor de Sociologia na Université du Québec, Chicoutimi, colecção *Les classiques des sciences sociales*, in [classiques.uqac.ca](http://classiques.uqac.ca)].

apresentam o indivíduo como a temática mais poderosa e atractiva. Silhueta e reflexo vivem, todavia, no efémero de uma idealização frágil, imagem que se extingue ao menor movimento do foco de luz, a um sopro. O retrato, imagem e identidade, resgata da morte, promete que virá um tempo de ressurreição.

É impossível imaginar a pintura sem imagens humanas, mas, após a queda da antiga civilização romana<sup>930</sup>, o retrato não abunda na Europa ocidental. Em seu lugar, predomina a pintura religiosa – *Virgem e Menino*, santos e anjos –, considerando-se que a imagem destas figuras representava apenas a sua natureza humana e não a divina. No que respeita o retrato individual, o retrato físico enquanto identificação<sup>931</sup>, este não era relevante na Idade Média, sendo os laços familiares e filiação em instituições, bem como o cargo desempenhado, mais representativos do *eu*. Seria a Renascença a alterar estas noções, dando vida ao retrato pessoal, autónomo, autopratizando-o ou sob encomenda, por questões de identidade e individualidade, intenção ou obsessão estético-metafísica de sobreviver à morte ou em representação de estatuto e poder. O retrato passa, então, a fazer parte do clero e nobreza. Muitos noivos de linhagem foram *apresentados* através do retrato, assim se firmando casamentos entre casas reais. Indicador de riqueza e *status*, perpetuando os grandes senhores, procurando os artistas registar o aspecto físico e a personalidade, trazendo a pessoa para a vida, ou eternidade, imortalizando-a. Nos séculos seguintes, o retrato continuou ligado ao privilégio eclesiástico e aristocrático, até que a viragem para Oitocentos opera uma transição, alargando-o a uma burguesia em crescendo, resultante das mudanças em curso, tornando as distinções sociais mais complexas, no que o evento da fotografia teve um papel igualmente determinante.

A pintura a óleo de Seiscentos a 1900 disse do modo de ver o mundo estreitamente ligado às classes dominantes, e estas por sua vez ligadas ao capital e à propriedade, sendo muitas telas – pela riqueza dos acessórios e adereços e o luxo dos ambientes/cenário que adjuvam o corpo –, o reflexo do mundo material. Desde o advento da fotografia, na segunda metade do século XIX a imagem modificou-se não apenas nos *mediuns* e técnicas como na sua função representativa – o Impressionismo foi definitivamente inovador no processo de

---

<sup>930</sup> No final de 1889, salteadores de túmulos trouxeram à luz do dia retratos fantásticos da região de Fayum, situada a oeste do Nilo. Remontam à época da ocupação romana, datando-se, assim, dos primeiros séculos da nossa era. Os rostos de Fayum perscrutam-nos com os seus olhares vivos, a nós, que havíamos de vir.

<sup>931</sup> O primeiro retrato conhecido foi pintado por Simone Martini (1284-1344) para o seu amigo Petrarca, de modo a captar a beleza de Laura, cf. Catálogo de Exposição *Portrait Painting in Florence in the Later 1400s*, Washington, National Gallery of Art, October 2008 [tela perdida].

representação. Das últimas décadas de Oitocentos até meados do século XX, as mudanças tecnológicas e científicas desenvolveram-se de uma forma inédita, mudando a vida quotidiana e modificando as artes visuais, mesmo as do passado recente. A iluminação eléctrica, que permitiu novos olhares sobre as imagens; a reprodução em suporte papel, que acelerou a acessibilidade e divulgação; o cinema, que trouxe o movimento; a que vieram juntar-se novas expressões estéticas, todas estas mudanças se reflectiram nas artes, manifestando-se em vários domínios, impactando sobre artistas e público. Um desafio que liberou as artes ditas tradicionais como a pintura.

\*

Como realiza o mundo hoje a harmonia das forças do passado e da memória? A resposta é: através da imagem. Segundo Martine Joly, *Ela [a imagem] designa algo que, embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual*.<sup>932</sup> Nenhum olhar chega casto a uma imagem. Vivências, regras, práticas, observações e leituras, ainda que não formadas numa disciplina teórica conceptual, modelaram a nossa forma singular de olhar<sup>933</sup> – e em consequência plural – e a nossa intuição perante os vestígios que as imagens em nós despoletam, fruição, emoção, prazer<sup>934</sup>.

A imagem é uma construção e ter consciência dessa construção pode representar uma mais-valia individual e social, pois apresenta aspectos verosimilhantes – similares à realidade –, outros que não têm qualquer afinidade com o *real*, e/ou seriam mesmo impossíveis de acontecer no *real*. Por seu lado, *a figura* é um corpo-história que fala de vida e morte, alegria e tristeza, todas as satisfações, prazeres, angústias e receios, pois o corpo – onde moram sagrado e humano, religioso e profano – é matéria e espírito onde o indivíduo habita. Traçar um diálogo entre imagens – na pintura, escultura, fotografia ou artes gráfica

---

<sup>932</sup> Martine Joly, *Introdução à Análise da Imagem*, Lisboa, Edições 70, 2007, p. 13.

<sup>933</sup> Conforme Daniel Arasse, *Il l'arrive parfois de regarder la peinture de façon à ne pas voir ce que le peintre et le tableau te montre. Nous avons la même passion pour la peinture; comment se fait-il qu'au moment d'interpréter certaines œuvres, nous puissions être aussi loin l'un de l'autre ? [...] Tu m'as fait voir ce que je n'avais pas vu*. in Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Paris, Éditions Denöel, 2000, p. 11.

<sup>934</sup> *Só quando as categorias do agir e do pensar razoáveis tiverem ruído, as normas da vida do dia-a-dia estiverem despedaçadas e as ilusões da normalidade praticada desmoronadas – só então se abre o mundo do imprevisto e do absolutamente surpreendente, o domínio da aparência estética que não oculta nem revela, não é manifestação nem essência e antes não é senão superfície. Na experiência estética, a efectividade dionisiaca é compartimentada e isolada através de um 'abismo de esquecimento' contra o mundo do conhecimento teórico e do agir moral, contra o quotidiano. A arte não dá acesso ao dionisiaco senão à custa do éxtase – à custa da des-diferenciação dolorosa, da de-marcação do indivíduo, da fusão com a natureza amorfa, interior e exterior. Cf. Jeff Rian, "What's all this body art?", in Flash Art, No. 168, January/February, 1993, p. 51 [tradução livre nossa].*

ou digital –, sob um olhar contemporâneo, tece elos transversais que descodificam e aclaram o Passado, um diálogo original mesmo em se tratando de *imagens-ícone*.

*Se a imagem é de uma certa maneira limite do sentido, é a uma verdadeira ontologia da significação que ela permite chegar. Como é que o sentido vem à imagem? Onde acaba o sentido? E se ele acaba, o que há para além dele?* – questiona Roland Barthes<sup>935</sup>. Segundo Barthes, o sentido simbólico impõe-se-nos por duas vias – um sentido *óbvio*, que o conhecimento que transportamos logo interpreta, e um outro, que o autor denomina de *obtus*, aquele que o nosso *eu* não apreende instantaneamente, que pede um compasso para ser apreendido. Sucede assim que este *obtus* que nos escapa advém do novo, do que nos é estranho, e o *óbvio* do já assimilado e interiorizado, do que transportamos. O *já conhecido*, a visão única, é muito confortável pela segurança que transmite. Gerir com destreza os meios de divulgação é meio caminho para o controle dos indivíduos, pelo que a imagem reitera convenientemente símbolos e ícones<sup>936</sup>, certos de que as sociedades vivem de comportamentos ritualísticos, assim assegurando hierarquias e um mais eficiente exercício de poder social. O modo como se apresenta uma imagem adjuva a sua intenção e o seu poder. A idolatria de um mito, sem este questionar, coloca o espectador numa posição de submissão perante uma imagem, que, no caso da publicidade, apenas não é inércia porque o espectador é compelido ao consumo, pelo que os *media* promovem a estagnação inerente ao cérebro reptiliano não pro-activo quando usam a pose como recorrência simbólica. Mudar a consciência, renova o modo de ver o exterior, pois a consciência opera uma mutação interior. Só a maleabilidade na observação de imagens conduz a liberdade de ver e pensar.

\*

O ser humano é um animal social, político, metafísico e dotado de linguagem, mas é, antes do mais, um animal dotado de afectos e paixões, determinado por um instinto de sobrevivência e pulsões, resoluto nos sentimentos a exprimir e necessidades primárias a satisfazer. As imagens mostraram-nos que o sagrado é continuidade do *ser* idealizado, e que

---

<sup>935</sup> In Roland Barthes, “Retórica da imagem”, in *O Óbvio e o Obtuso* [obra póstuma, dada ao prelo em 1982]. Lisboa, Edições 70, 1987, p. 27.

<sup>936</sup> A este propósito, escrevera Baudelaire em meados de Oitocentos, *Si nous jetons un coup d’œil sur nos expositions de tableaux modernes, nous sommes frappés de la tendance générale des artistes à habiller tous les sujets de costumes anciens. Presque tous se servent des modes et des meubles de la Renaissance, comme David se servait des modes et des meubles romains. Il y a cependant cette différence, que David, ayant choisi des sujets particulièrement grecs ou romains, ne pouvait pas faire autrement que de les habiller à l’antique, tandis que les peintres actuels, choisissant des sujets d’une nature générale applicable à toutes les époques, s’obstinent à les affubler des costumes du Moyen Age, de la Renaissance ou de l’Orient*, in Charles Baudelaire, “Le Peintre de la Vie Moderne”, 1859, cap. IV – La Modernité, ensaios publicados em três artigos de Le Figaro – 26/29 novembre, 3 décembre 1863 [Foi consultada a edição online, in [baudelaire.litteratura.com](http://baudelaire.litteratura.com)].

os seres idealizados são uma projecção do sagrado vivenciado pela experiência erótica imbuída do seu misticismo. O desejo segue o olhar, o prazer segue o desejo. Consideramos, dadas as imagens estudadas – e tantas mais que por economia não incluímos – que a temática erótica teve sempre um lugar de destaque ao longo da História da Arte e da história da imagem, desimportadas de geografias e culturas. O arquivo imagético erótico mostra, na voluptuosidade e nas cisões, as conjecturas que a civilização ocidental vivenciou nas suas remissões, contenções e evolução, um erotismo da pose hoje presente nos *media* e publicidade. Procurámos inferir, no religioso, mitológico e profano, a ponte entre a imagem e o desejo, e como este se torna *ideia* e assunto no corpo-objecto representado e apresentado ao espectador/*voyeur*, bem como as estratégias a que os artistas recorreram como a figuração mitológica, musas inspiradoras sim, mas que também permitiram em muitos momentos contornar o interdito.

Deparámo-nos com uma duplicidade de *desejos* – o do comendador/espectador e o do artista –, sendo a pintura o domínio onde as imagens mais proliferaram. Apresentando-se a pose sob várias perspectivas – a de estudos do corpo, a do corpo objecto de sedução, a do sujeito/*eu* e espectador/*outro* –, urgiu, num *ver e ser visto*, ponderar os papéis do artista, do modelo e do espectador, cujo desempenho se quer activo, a imagem se situa entre o *eu* e o *outro*, apresentando-se-nos pois que o espectador, presente na intenção do artista, é o elemento que completa a sua equação e legitima o seu trabalho. Detivemo-nos no *desejo* do artista criador e no *desejo* e expectativas e fantasias do receptor – a que estas imagens respondem ou desencadeiam –, e não esquecemos o modelo, sem o qual o processo de representação não é viável.

No mapa de imagens estudadas, aferimos das que mais persistem, hoje, no nosso imaginário, questionando e observando o impacto à época e mudanças que provocaram nos cânones consolidando a sua supremacia. Ao acompanharmos esta análise de textos teóricos, literários e críticos coetâneos das imagens, bem como de outros subsequentes e nossos contemporâneos, apurámos que as obras renascentistas, em que a mulher surge reclinada – representações sobretudo mitológicas – estabelecem uma conexão ao desejo que evolui ao ritmo do distanciamento da produção de imagens religiosas de culto, e que esta relação produção/desejo/recepção se acentua com a liberação do artista e o reforço da sua imaginação, que conhece a alforria de regras e fórmulas, tendo a Renascença como o grande marco/fronteira.

Apurámos, ainda, que o nu reclinado se encontra em todos os tempos e culturas desde a Pré-História, mas que apenas a arte ocidental o tratou como *um género*, reprimido no medievalismo e livre na modernidade, embora as contenções intermédias que foi conhecendo e as conotações de escândalo ou depravação com que foi conotado e tantas vezes reprovado. Avaliámos obras tidas como licenciosas em seu tempo se foram tornando, e são presentemente, *inócuas*, o que acompanha a evolução de *ideia* do corpo, sua aceitação e assumpção. Ponderámos, igualmente, a *ideia* de *ideal* do corpo, aferindo que, ainda que este surja retratado da infância à maturidade, é a mulher jovem a tida como modelo que serve o esplendor da beleza e erotismo – constatação que sabemos pueril e óbvia –, uma história que foi transitando do misterioso e diáfano para o sombrio ou obscuro em virtude do crescendo de atenção dada à psicologia das figuras.

De igual modo, avaliámos o corpo de fácil consumo na publicidade, *media* e virtualidade, face às restrições nas exposições em museus e galerias do corpo arcadiano – assim como a inacessibilidade às obras em acervos –, uma história do nu feminino sensual e [in]discreta plena de pequenas estórias emocionais do privado, do íntimo e do secreto – das *Vénus* idealizadas de Botticelli, as cortesãs de Tiziano ou as libertinas de François Boucher, às simples mortais dos românticos, mulheres fatais dos simbolistas e amantes dos surrealistas. Coligimos que a maioria das obras em pose reclinada têm *Vénus* como entidade crucial – ou mulheres à imagem desta –, ainda que outras figuras mitológicas hajam também sido apreciadas pela sua voluptuosidade. *Vénus* apresentou-se-nos, porém, como signo da deusa feita mulher, ícone da beleza e sensualidade feminis, na qual a mulher se projecta.

\*

A história da Humanidade assenta em três doutrinas ou concepções. A *animista*, ligada à espiritualidade das origens tendo por matriz entidades ancestrais aliadas a antigos cultos da Terra, à magia e mitologia, cujas raízes se sedimentaram no espírito humano. A *religiosa*, em que o ser humano se avassala perante os deuses/Deus perdendo toda a sua autonomia interior e liberdade de actos e pensamentos, fazendo contudo *contratos* com entidades intermediárias, que junto dos deuses actuam, acordos que lhe auferem conforto. A *científica*, ambivalente, em que, por um lado, o indivíduo encara a realidade e toma consciência da sua pequenez, e, por outro, confia em si mesmo, no seu espírito, inteligência, imaginação e inventiva para enfrentar a adversidade.

O corpo feminino reclinado assoma em temática religiosa, como exemplo de probidade; em alegorias, aclamando as virtudes; em entidades mitológicas que se destacam pela atracção que exercem, embebidas de uma sedução explícita, ou não; e em figuras humanas que se apresentam musas inspiradoras ou ícones de beleza, elegância e qualidades. Estas representações permitem-nos traçar hoje o percurso da identidade feminina nas esferas do sagrado, mitológico, alegórico, doméstico e interdito – a *Virgem* imaculada e *Eva* pecadora; a deusa e a criatura diabólica; a angélica e a devassa; a mãe, filha, noiva, esposa e amante, cada modelo com o seu desempenho e propósito. Estes registos do puro, generoso e do desregrado – que pela sua versatilidade se entrosam com pregnância no imaginário colectivo – constroem da mulher a ideia simbólica de uma criatura perturbante, enigmática e nebulosa, portadora do bem supremo e do mal maior, perigosa para os outros e para si própria, um eterno feminino fascinante que as artes materializam e cristalizam.

Atentámos na teatralidade como uma construção cultural com conexões, atendendo a uma abordagem interpretativa e contemplativa de como a pintura e a fotografia vestem o modelo – pose e traje imbuindo a retratada na pele da personagem –; o desnudam em nome do estudo anatómico ou do desejo; o adornam de jóias e outros atavios – inclinações favoráveis ao convite/sedução –; ou o apresentam diáfano através de adereços, véus ou mantos e peles, que aformoseiam e escudam, ocultando rosto ou corpo, fórmula ancestral não de aprisionamento mas de liberação do corpo e protecção da identidade individual. Avaliámos diálogos entre a figura reclinada, o fundo que lhe assiste e os objectos que adornam o espaço, permitindo coligir ligações poéticas da integração do corpo, inscrição do *ser* no mundo, avaliando do mobiliário favorável e da arquitectura ao serviço da narrativa, contribuindo uns e outros para essa teatralidade.

\*

Desde o início dos tempos, o corpo foi o grande desafio na estatuária da Antiguidade, como nos grandes mestres do desenho, pintura e gravura, suscitando discussões sobre o prazer estético, sexualidade e cânones de beleza. Remontando às primeiras representações de nus com finalidade estética da Antiguidade, somos confrontados com o binómio arte/religião pois as figuras representavam entidades mitológicas que o indivíduo procurava igualar cultivando o corpo e as proporções. Sendo que o corpo é, em busca da reconciliação universal, a imagem entre o humano e os deuses, estudiosos vários debruçaram-se, desde as últimas décadas de Novecentos, sobre a representação do corpo e



a relação deste consigo mesmo e com o outro, ganhando o signo, na contemporaneidade, uma nova dimensão, conquistando autonomia, desvinculando-se ideologicamente do poder vigente. A imagem, divulgada pela inovação da fotografia – tanto quanto a escrita o fora pelo evento da imprensa –, trouxe ao corpo novas abordagens.

Muitos artistas haviam pintado, desenhado ou esculpido imagens do nu perturbador, seja no seu significado ou jogos formais que as linhas do corpo proporcionam, mas a fotografia, no seu realismo próprio, representando a figura humana do modo mais explícito, suscita renovadas interrogações sobre se o erotismo se encontra no modelo – a mulher reclinada que observa, dispondo-se ao *voyeurismo* –, no olhar do artista ou no do espectador. No seu todo, o objecto é objecto e o sujeito torna-se ele mesmo objecto porque disposto ao olhar, enquanto objecto que desperta. O moralismo, por sua vez, tende a traçar fronteiras entre arte e pornografia, ou erotismo e pornografia, interrogando-se sobre o corpo tratado como pessoa ou objecto. O desabrochar da fotografia, contrasta a rigidez do retrato de família com a imagem do corpo reclinado, pose-retrato etérea – no caso da modelo ou da actriz – ou a servir a arte e a Ciência – em quanto proporcionava o estudo anatómico do corpo –, proliferando a pose também na fotografia erótica. De *coisas*, a fotografia passou, assim, a representar *ideias*, trazendo também o denunciador de *uma nova mulher*, cosmopolita, senhora do seu corpo, metamorfoses no modo de se dispor ao olhar e ser olhada.

*É o que os corpos têm de terrível. São tão visíveis, tão visíveis.*

Jonathan Franzen<sup>937</sup>

A visibilidade da mulher torna-se uma imagem diferente na construção ideológica da década de setenta, abandonando o estigma de objecto de desejo masculino, o *óbvio*. Viria a conhecer outras categorias com a fotografia, o cinema, os *media*, com todas as latas propriedades dos meios virtuais, não abandonando o elogio da beleza, como o mistério das *divas*, e quando associada à moda e cosmética. Questionámo-nos sobre o dramatismo das coisas irrepresentáveis ou imagens inenarráveis, a metafísica das imagens e as imagens em movimento. Captando vários momentos de um movimento, a fotografia, sucessão de momentos presos, sejam estes poses ou imprevistos, traz mobilidade ao estático ao derivar no cinema. O cinema, essa máquina potencial de fluência das imagens e fruição do sucedâneo. É com o cinema, imagem em movimento, a efemeridade da *performance* e do

---

<sup>937</sup> In Jonathan Franzen, *Purity*, Lisboa, Dom Quixote, 2015, p. 14.



*happening* e os *media* sucedâneos que o corpo hirto ganha mobilidade, um corpo que não cabe nos espaços físicos a ele destinados ainda que os espaços dominem e que outros corpos ajam exercendo poder. O cinema e as divas do ecrã viriam a trazer à pose uma maior elasticidade – ainda que a pose não fosse estática porquanto, na sua diagonal e obliquidade, contém ritmo e dinamismo.

Constatámos serem a fotografia e o cinema artes que indicam diferentes relações de força na tensão entre subordinação e afirmação do feminino. Sendo áreas mais recentes, a tensão é menor, dados os progressos sociais e maiores cedências por parte da sociedade e dos seus pares. Por sua vez, o teatro, palco do efémero, que rasga preconceitos – em cena e, por consequência, na vida – e permite avaliar de comportamentos de cisão, onde os costumes são questionados, apresentou-se-nos mestre em tornar o público mais hábil a ler imagens. Outras questões se levantam no caso das imagens animadas, como se movem no seu conjunto, numa superfície e volumes. Embora academicamente a tradição não se extinga no que reporta estudos do corpo, a modernidade trouxe um corpo publicitário – nos magazines e televisão – que subscrive o *ideal* do nu feminino enquanto objecto de desejo e *em convite* a um espectador sobremaneira masculino, embora, como observámos, a publicidade de vestuário, acessórios ou fragrâncias se dirija ao público feminil.

*A segunda metade do século XX não é pobre em obras notáveis; contudo, inclusive pela sua própria natureza, essas obras representam algo muito diferente e até contrário das da primeira metade do século. Não as ilumina a luz ambígua e violenta de Lúcifer: são obras crepusculares. Contudo, o nosso tempo é simplista, sumário e brutal. Depois de ter caído na idolatria dos sistemas ideológicos, o nosso século terminou na adoração das Coisas.*

Octavio Paz<sup>938</sup>

\*

O distanciamento é controverso. Não é um maior afastamento do objecto que faz uma História melhor. Fará uma História diferente, porventura até discrepante consoante a época de cada historiador, no que respeita a representação do corpo reclinado, a imaginação não foi dolente. Consideramos que a análise do corpo, nos trabalhos produzidos nas artes mais *clássicas*, as mais cartesianas quanto ao género, permite já verificar como as mulheres se foram libertando do ónus da *desvirtude*, todavia, observámos que com a publicidade o

---

<sup>938</sup> In Octavio Paz, *A Chama Dupla – Amor e Erotismo*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 13.

benefício de liberdade fenece em favor do *glamour* prosaico, substituto medíocre da antiga aura e arcanos enigmas. No corpo/ imagem publicitária, *sobe a cortina e solta-se o drama*.

Com os fotógrafos modernistas, surgem a fotografia artística mas também a comercial/publicitária. Em muitos, a poética acompanha o experimentalismo recorrendo a novos potenciais técnicos de produção jogando com as imagens, um processo mecânico segundo técnicas e conceitos, sendo que, por vezes, ocorre que o conceito se sobreponha à própria imagem. As imagens publicitárias exibem corpos processando o envio de uma mensagem, que estimula e inflama a imaginação pela memória ou expectativa. A questão sobre o que a imagem pretende<sup>939</sup>, actuando sobre as emoções humanas e os comportamentos, surge pertinente pois afecta o desejo do produtor e do consumidor de imagens. A retórica da imagem publicitária, cujo tempo de *leitura* é rápido, coloca em jogo a figuração e conotação explorando o símbolo icónico como comunicação. Quando as imagens são *coisas* que exibem corpos, mais dialogam com o espectador actuando sobre a consciência e o desejo deste. A mensagem que veiculam irrompe à revelia do que a própria imagem quer. A simultaneidade de imagens visuais e signos linguísticos, no cruzamento de domínios diferentes – linguagem estética, pictórica e linguagem verbal –, torna-se parte de um *todo* que é a sociedade.

As imagens têm poder psicológico e social sobre o espectador, quer individualmente quer enquanto fenómeno de massa<sup>940</sup>. No que respeita o corpo feminino reclinado, nosso assunto, a publicidade usa-o como um estereótipo, de modo a que a sensualidade e sexualidade actuem em favor da venda do produto, contrastando, enganosa e moralmente, o mundo *real* – o do público que observa as imagens – com a interpretação da imagem publicitária, no cartaz, magazine, ecrã televisivo ou de computador, que promete o *belo*, o

---

<sup>939</sup> I'd like to shift the location of desire to images themselves and ask what pictures want [...] Pictures are things that have been marked with all the stigmata of personhood [...], they speak to us, sometimes literally, sometimes figuratively. They present, not just a surface, but a 'face' that faces the beholder [...] The question of what pictures want certainly does not eliminate the interpretation of signs. All it accomplishes is a subtle dislocation of the target of interpretation, a slight modification in the picture we have of pictures (and perhaps signs) themselves.<sup>16</sup> The keys to this modification/dislocation are (1) assent to the constitutive fiction of pictures as "animated" beings, quasi agents, mock persons; (2) the construal of these persons, not as sovereign subjects or disembodied spirits, but as subalterns whose bodies are marked with the stigmata of difference and who function both as "go-betweens" and scapegoats in the social field of human visibility. It's crucial to this strategic shift that we not confuse the desire of the picture with the desires of the artist, the beholder, or even the figures in the picture. [...] What pictures want in the last instance is simply to be asked what they want, with the understanding that the answer may well be, nothing at all in William John Thomas Mitchell, "What Do Pictures 'Really' Want?" in *October*, Vol. 77, Summer, 1996, pp. 71, 72, 81 e 82, respectivamente.

<sup>940</sup> A este propósito, acrescenta Mitchell, *The claim that we live in a society of spectacle, surveillance, and simulacra is not merely an insight of advanced cultural criticism* porque, e cita André Agassi, "*image is everything*", as speaking not only 'about' images, but 'for' images, as someone who is himself seen as 'nothing but an image', in Mitchell, *idem*, p. 73

*bom*, o desejável, o sonho<sup>941</sup>, agindo sobre o nosso comportamento de forma incitativa. Poderíamos, assim, considerar que a pose é hoje mero reciclar do *ontem*, mas as vanguardas artísticas trouxeram outras estéticas, e com elas veicularam novas mensagens trazendo, por exemplo, o corpo político. Releve-se, porém, que quando a imagem tem um fim político, pretende levantar um problema, questionar, exige um espírito crítico activo, acção<sup>942</sup>. Ao invés, a imagem publicitária é campo fértil do discurso comunicativo que exerce uma retórica de submissão e *poder*, residente na imagem-ficção e uma retórica discursiva que, quando existe, usa a palavra artifício como adjuvante<sup>943</sup>. A convivência do espectador atesta-se no facto de este saber que não há humanos perfeitos nem produtos milagrosos, mas, ainda assim, se deixar embriagar pela ficção, assegurando a venda de um produto que se auto-divulga investindo numa imagem.

Por outro lado, ainda que os magazines dirigidos ao público feminino pretendam incentivar a autonomia e auto-estima, não podemos descartar que estes reflectem a expansão do capitalismo e ditadura de consumismo, oferecendo perspectivas convenientes de *estar, ser e aparência*, bem como padrões de moda e modas de culto do corpo e auto-estima conjugando *ideais* de liberdade, sucesso, sexualidade e beleza. O corpo-consumo, mascarado sob a cosmética, estética ou vestuário, é um corpo-negação induzido pelas indústrias que o vestem e fantasiam. Este *pós-feminismo* que persuade com uma retórica afável, pressupondo que a mulher-leitora, público-alvo, tem de si uma imagem desvalorizada que pede constante reforço de *amor-próprio*, consideramos pretende distorcer e derrubar as conquistas do *feminismo* que lutou pelo direito a um emprego, liberdade de expressão, igualdade de género e reconhecimento pelos pares. Sucede também que o *discurso* das imagens veicula a tradição e que a *retórica* dos textos prescreve comportamentos femininos balizados segundo novas regras, em que a *celebridade* e o *sucesso* surgem como

---

<sup>941</sup> Segundo Berger, a credibilidade da publicidade e a sua influência residem no facto de *the truthfulness of publicity is judged, not by the real fulfilment of its promises but by the relevance of its fantasies to those of the spectator-buyer. Its essential application is not to reality but to day-dreams*. in Berger, ibidem, p. 140

<sup>942</sup> Veja-se cartaz publicitário do organismo sul-africano *The Salvation Army*, Dia da Mulher, 8 Março 2155, produzido pela Agence Ireland Davenport [imagem 2].

<sup>943</sup> Considera Jacques Durand que a retórica, actualmente menos prezada na literatura tida como 'superior', parece haver-se refugiado na publicidade, *La rhétorique, actuellement délaissée par l'enseignement officiel et par la "littérature supérieure", semble avoir trouvé refuge dans la publicité* [e que] *si la publicité a un intérêt culturel, c'est à la pureté et à la richesse de sa structure rhétorique qu'elle le doit: non pas à ce qu'elle peut apporter d'information vraie, mais à sa part de fiction.*, in DURAND, Jacques. *Rhétorique et image publicitaire*, in Communications, n° 15, 1970, p. 70.

Para mais sobre a questão da imagem publicitária, atendemos a Jean-Louis Swiners, "Problèmes du photo-journalisme contemporain", in Techniques graphiques, n° 57, 1965, pp. 40-57; Jean-Louis Swiners, "Fonction de l'image dans la communication commerciale", in Le Directeur Commercial, février 1968, pp. 11-15; e Marcel Galliot, *Essai sur la langue de la réclame contemporaine*, Toulouse, Éditions Privat 1955.

objectivo a alcançar, quando sabemos quanto estes não são alvos fáceis, pelo que a quimérica mensagem veiculada é falaciosa. Acresce ainda que o *glamour* não é garante de autonomia, felicidade ou bem-estar.

\*

Mitchell debruça-se sobre o que a imagem significa, como a imagem comunica enquanto signo e símbolo e como estes actuam num processo de *olhar para trás* e *projectar para a frente*. Consideramos que a pose reclinada comporta, hoje, a liberdade renascentista, a contenção vitoriana e o devaneio surrealista, assim como os ecos do pensamento do Classicismo e Impressionismo, cujas técnicas de representação forjaram a representação do nu feminino, ressoam ainda na pintura, escultura, fotografia e artes gráfica e cibernética contemporâneas. A representação do cânone humano – apartada do pensamento judaico-cristão de *Adão* como *ser* primeiro e *Eva* sua degenerescência – evoca todavia ainda o nu feminino como objecto assumido do desejo viril, embora as representações do corpo a partir da Modernidade ganhem autonomia dos dogmas religiosos. Há nos corpos modernos – e são hoje tantos mais corpos quanto os artistas e o público –, sobretudo no corpo publicitário que enreda a figura numa idealização anatómica, a mesma ambição de *sagrado*, a mulher, protagonista e heroína dos antigos mitos. Irreal, o corpo publicitário vive num domínio do abstracto onde o corpo quotidiano não se revê, atingindo um patamar de idolatria, a que o espectador, indivíduo comum, o eleva, mas corpo que a publicidade simultaneamente condena a um agrilhoamento.

A imagem do corpo desperta e fascina completando o ciclo do humano. Mas, que imagem outra, nem verdadeira nem falsa, permeia a mulher quando reclinada disposta ao *voyeurismo*, envolta numa *aura* de *convite* sedutor? A pose é, primeiro, uma construção mental, sustentada por e numa *ideia*. No que refere a pose reclinada, os artistas dotaram-na inúmeras vezes de uma mensagem metafórica, idealmente deística, quando dissimulavam a sensualidade e erotismo sob a alegoria de virtudes. A existência de uma carga genética – herança ancestral que transportamos – explica similaridades entre várias culturas, idênticos comportamentos e análogas reacções aos outros e acções sobre os outros, muito semelhantes em todos os indivíduos de todos os cantos do mundo, figuras de retórica cuja transposição encontramos na base das *ideias criativas* da publicidade, onde a pose ocorre imeditamente lisível como que emergindo do tempo, do inconsciente, da memória.

*A publicidade é, em essência, nostálgica. Tem de vender o passado ao futuro.*

John Berger<sup>944</sup>

Retomar a pose é, sempre será, uma reinterpretação pois as condições sociais e físicas não são mais as mesmas. Conhecer a pose no passado é, porém, essencial, porque a forma de descodificar as novas propostas que essa pose oferece. Só as suas cambiantes evitam que se torne um estereótipo. Sendo que o acto de pensar passa pela imagem, e o nosso cérebro responde segundo o seu mapeamento<sup>945</sup>, a publicidade compreende a importância do passado e reedita, repete, multiplica a imagem da pose em alusão aos Mestres. Esta retoma da arte, do clássico, da pose, busca as reminiscências do público/espectador para que este certifique a imagem publicitária como garante de sucesso, beleza, elegância.

A publicidade pertence ao domínio do efémero e essa empresa sabe disso, pois renova sucessivamente as imagens, e sabe também que o agente que as torna activas é o público<sup>946</sup>. Polémica, na sua ostentação, a imagem publicitária gere a economia da sociedade moderna em quanto seduz/informa/transforma<sup>947</sup>. Pretendendo surtir efeitos num futuro mais ou menos imediato, é frequente as imagens publicitárias recorrerem ao passado, onde vão buscar pinturas ou esculturas, igual acontecendo com a música. A publicidade, domínio referenciador, sabe que os clássicos lhe conferem deferência, e a eles recorre, para obter

---

<sup>944</sup> Berger refere ainda que *The art of the past no longer exists as it once did [...] Its authority is lost*, in John Berger, *Ways of Seeing*, London, British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 2002, p. 29, pois uma pintura a óleo não mantém mais a relação que tinha com as classes dominantes nem com a propriedade.

Foi Roland Barthes quem primeiro abordou a retórica da imagem, a que dizia podermos chegar após um estudo vasto de imagens, que demonstraria, previsivelmente, *qu'on y retrouverait quelques-unes des figures repérées autrefois par les Anciens et les Classiques*, cf. Barthes, *op. cit.*, p. 50.

<sup>945</sup> According to Aylwin [segundo Susan Aylwin, “Imagery and affect: Big questions, little answers”, in AAVV, *Imagery: Current Developments*, Edição de Peter Hampson, David Marks & John Richardson, New York, Routledge, International Library of Psychology, 1990, pp. 247-267], *adults can use three different, although interconnected forms of mental representation: verbal representation, or inner speech; visual imagery, or ‘pictures in the mind’s eye’; and enactive imagery, a kind of imagined action or role play*, cf. Cees Goossens, “Visual Persuasion: Mental Imagery Processing and Emotional Experiences”, in AAVV, *Persuasive Imagery – A Consumer Response Perspective*, Edição de Linda Scott & Rajeev Batra, New York, Routledge, 2011, cap. 7, p. 129.

<sup>946</sup> Usually it is ‘we’ who pass the image – walking, travelling, turning a page; on the tv screen it is somewhat different but even then we are theoretically the active agent [...] Yet despite this, one has the impression that publicity images are continually passing us, like express trains on their way to some distant terminus. We are static; they are dynamic, John Berger, *About Looking*, London, New Delhi, New York & Sydney, Bloomsbury Publishing, 2009, p. 124. Ainda neste sentido, diz Baudrillard, *In any case we will suffer from this forced extraversion of all interiority, from this forced introjection of all exteriority which is implied by the categorical imperative of communication*, in Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, Los Angeles, Semiotext(e), 2012, p. 30 [foi consultada a tradução inglesa de Jean Baudrillard, *L’Autre par Lui-même*, Paris, Éditions Galilée, 1987].

<sup>947</sup> Para um olhar mais abrangente, vejam-se Arjun Appadurai, *Dimensões Culturais da Globalização – A Modernidade sem peias*, Lisboa, Editorial Teorema, Lda, 2004; e Arjun Appadurai, *A Vida Social das Coisas – As Mercadorias sob uma Perspectiva Cultural*, Neterói, Eduff, 2009.

autoridade. Assim como na publicidade de automóveis de luxo, estes deslizam por estradas serpenteantes, na margem de árvores centenárias e ao sabor de composições clássicas, a publicidade a artigos de vestuário, adereços ou fragrâncias femininas – nos cartaz, magazine, televisão e Internet – recupera a pose, numa evocação venusiana em registo sedutor e erótico eloquente, favorecendo o *voyeurismo*, servindo o corpo à divulgação de um produto, aquilatando modelos de beleza e passividade em novas interpretações de antigos mitos.

A pintura celebrou a propriedade, e a publicidade recorre à pintura para veicular a mesma idealização de consumo e propriedade. Embora estas referências, que parecem uma prossecução, a linguagem publicitária nada tem a ver com a linguagem pictórica que dominou o modo de ver durante séculos, o recurso a estas apenas mostra que a publicidade compreendeu a herança cultural e sabe fazer uso dela e dos seus signos, de modo a estimular reminiscências. Descontextualizada, a nova imagem ausenta a *aura* primordial<sup>948</sup>. O que antes era elegância e graciosidade, surge hoje como *glamour*, também este um fenómeno da modernidade, associado a sucesso, talento, perfeição e excelência, e fabricado pela publicidade que enfatiza a imagem do corpo e dos objectos a apreciar no quotidiano.

*Dream is the personalized myth, myth the depersonalized dream.*

Joseph Campbell<sup>949</sup>

O corpo surge, na sua retórica, segundo a tradição, utilizando a publicidade uma linguagem metafórica visual e/ou verbal da pose canónica, enraizada como ícone de sedução, na apresentação do produto que com o corpo pretende vender, figurada num dualidade significado/significante pensados pelo emissor ponderando a descodificação pelo receptor/espectador aquando da recepção apelando ao inconsciente colectivo do público-alvo, actuando como um estímulo por quanto evoca. Este sentido, falacioso, comporta uma leitura outra para lá da imediata e evidente. Um *ser/parecer* em que a imagem diz uma *coisa* mas esconde *outra*, onde a que aparenta não tem utilidade e a que se esconde guarda o sentido. Este *comportamento* da imagem foi muito frequente em tempos de contenção

---

<sup>948</sup> Segundo Walter Benjamin, *C'est aux objets historiques que nous appliquions plus haut cette notion d'aura [...] l'aura d'un objet naturel [...] l'unique apparition du lointain, si proche soit-il*, Benjamin, in *op. cit.*, p. 17 [Avant-propos], citando ainda Baudelaire, *Déduire l'aura comme projection dans la nature d'une réaction sociale parmi les hommes : le regard reçoit une réponse*, in idem, nota de rodapé 1

<sup>949</sup> In Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Princeton University Press, 1968, p. 19.

religiosa e política. Toda a sua dinâmica se foca na sedução, promessa e aquisição, visando vender um produto pela ilusão.

O *eu* é afectado pelo[s] outro[s], e igualmente responsável na medida em que age sobre este[s]. Intervir sobre os outros é alegre e preocupante. As coisas existem porque as vemos e condicionadas à forma como os nossos sentidos as percebem, não nos impedindo de intervir, sendo que a preferência, resultante do gosto intuitivo, tende a fazer associações a partir da experiência, determinando um juízo estético tecido entre o que vemos e o que evocamos. Este alvitre leva-nos a ponderar a causalidade como não acontecendo inevitavelmente do pretérito para o porvir, questionando-nos se fará também sentido o passado poder ser influenciado pelo futuro. Num tempo de maior exposição pública, a mulher do século XXI é uma *mulher híbrida*, mas uma mulher em construção. Uma consumidora informada, mas permeável ao *maravilhamento*<sup>950</sup> e utopia que a publicidade difunde. Construir a sua verdadeira personalidade e autonomia assenta no desprendimento de ídolos/ícones que os *media* veiculam. Perante a análise a que procedemos, constatamos que o caminho se percorre, ainda.

A imagem adquire, nesta investigação, um lugar primordial, porquanto para a reclinção não houve um tempo da imagem, ela mesma fez a imagem. Coligimos quanto as imagens são arrebatadoras, que a sua supremacia rege o nosso pensamento e que, experienciando-as, relembramos, convivemos e projectamos. Embora a mais-valia da sua reprodutibilidade – reprodutibilidade que, inevitavelmente, foi imprescindível ao nosso estudo, permitindo-nos a criação de um *corpus* a que previamente proviemos, pelo acesso a imagens de outro modo inexequível – e sendo, segundo Jean-Paul Sartre, *que a imagem não é uma cópia, não é inferior em estatuto*, consideramos, porém, que a imagem de uma imagem jamais tira supremacia à imagem primeira, nomeadamente quando exposta no lugar para que foi destinada. Porque o pretérito é indefinido e o futuro impreciso, atendemos ao público a que a imagem, em seu tempo, se dirigiu e aos vários públicos com que conviveu no fluir das épocas, movimentos, filosofias e sociabilidades, constatando que, desde a velha ordem, na sua peculiar elegância, no sagrado e no profano, nos vários *mediuns* e nos *media* – que aportam diferentes experiências visuais e/ou tácteis –, a pose não *sai de moda*, posicionando-se o seu arquétipo, ainda hoje, como um presente cujo invólucro podemos rasgar múltiplas vezes.

---

<sup>950</sup> *Sem maravilhamento, a vida é 'metade de nada' e morre, à míngua de imagens.* Miranda, in *op. cit.*, 11.



Que mutações sofre a pose no discurso mediático? E qual o efeito das imagens sobre nós e de que modo nos engajamos com elas? – questionamo-nos. A pose ocorre, como observámos, em diferentes campos e domínios de investigação, estabelecendo pontes entre a arte, a natureza, a política, a etnografia e a ciência nas várias manifestações como o desenho, a pintura, a escultura, a colagem, a fotografia, o trabalho gráfico, figurinos e cenários para dança, teatro, ópera, cinema e publicidade, nos vários géneros – retrato, foto-documento, fotojornalismo, foto publicitária – e em múltiplas linguagens artísticas. A pose *chama*.

A crítica pós-moderna, trabalhando sobre assumpções, deteve-se muito sobre a representação e a imagem/texto. As imagens *ilustram* o texto e as palavras *explicam* as imagens, mas há outras possibilidades segundo a qual imagens e palavras convivem sem ser nestes dois estereótipos. O que primeiro caracteriza a fotografia, por exemplo, é estabelecer uma relação entre os intervenientes, frente e atrás da câmara, uma relação que não precisa ser *empática*, conivente ou solidária, pode ser uma relação de registo casual ou de desafio. O nosso impacto com a imagem digital não é também o mesmo que perante a imagem técnica da fotografia. A *imagem-texto* é múltipla na sua instabilidade dados os seus *ubiquisignificados*. As imagens sagradas, antes da Renascença e Reforma, por exemplo, eram tidas como presença do *sagrado* e objecto de veneração, e não arte. Hoje, é outro o modo como recebemos as imagens, outra a disponibilidade interior que temos perante elas, e outro o *saber* com que as observamos<sup>951</sup>, mas, estamos mais próximos da imagem-técnica ou da imagem-emanção?<sup>952</sup> Se as imagens do passado foram sujeitas a censuras iconoclastas, todavia igual sucede com a arte conceptual, a técnica da filmagem consiste também em cortes de páginas reorganizadas de modo a criar novas narrativas<sup>953</sup>.

---

<sup>951</sup> *nous n'en sommes plus à pouvoir vénérer religieusement les œuvres d'art et à leur vouer un culte*, Benjamin, in *op. cit.*, p. 21. idem, p. 14. Para a temática e psicologia de recepção das imagens, atendemos ainda a Hans Belting, *Likeness and Presence – A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1994.

<sup>952</sup> Segundo David Levi Strauss, *We are bound by images in a way that I'm increasingly certain goes back long before the invention of technical images – back to a time when images were seen not to be 'representations' but 'emanations'. That set up to technical images when they were invented 200 years ago, because they were seen to be 'acheiropoietic', not made by hand, but as an actual reflection of the real. They were not this, but we have always acted as if they are.* in David Levi Strauss em entrevista a Jarrett Earnest, in *The Brooklyn Rail – critical perspectives on arts, politics, and culture*, July/August 2014, p. 38

<sup>953</sup> Conforme, em jeito de exemplo, *The Third Mind*, 1978, de William Burroughs e Brion Gysin, obra composta de várias *short fictions* que segue o método *cut-up* utilizado desde 1960 –William Burroughs & Brion Gysin, *The Third Mind*, New York, Vicking Press, 1978 [primeira edição, em língua francesa, foi publicada em 1977]. Veja-se também o filme *The Cut-Ups*, 1967, direcção de Antony Balch que inspirou este processo, bem



Os estudos culturais sobre a imagem debruçam-se sobre a frequência da sua disseminação e a informação que transportam é capaz de alterar o nosso entendimento de como estas influem na vida social. Avaliamos que as telas, os livros, as fotografias, os filmes, os cartazes, os vídeos narram as mesmas histórias, apenas de formas diferentes. Os suportes e técnicas variam, mas os *argumentos*, os enredos, os sentimentos, nada do que é a essência humana se altera. O que é inovador torna-se sempre banal conforme as técnicas evoluem. O espectador não lê de igual modo a ficção e o documentário. Um filme sem imagens é tido como provocatório. O digital é associado a fantasia. Eventos como os *happenings* vivem no terreno da fluidez, no experimentalismo onde nada é perene, capricham num transitório extremamente fugaz, sucedem *porque sim*, e, frequentemente, ocorrem uma só vez, mas todavia algo acontece pois actuam como experiências físicas ou meramente mentais e deixam pegada no público que a eles assiste, uma rasto na memória. No domínio do *happening* como da *performance*, o corpo legitimiza-se como elemento conceptual numa tridimensionalidade que escapa do território da caixa mágica, se impõe em outras dinâmicas assomando anatómico na sua visibilidade e procurando a inteligibilidade na exposição do que a pele eclipsa.

Existem códigos específicos de cada *medium*, e assim diferentes gramáticas das imagens, urgindo compreender os símbolos. E existem códigos culturais que alteram a significação das mesmas imagens, e as circunstâncias externas às narrativas, como as conjunturas do espectador que determinam a leitura. As imagens têm como funções produzir um sentido, transmitir informação, retirar o espectador do estado passivo. Mas a imagem, e a forma como é exibida, também incute [pre]conceitos sociais na mensagem que transmite, propondo equações de associação, incutindo ideias, sonhos, divagações em quem vê. Todas as linguagens têm uma forma de impor poder, logo, uma imagem não *vale por si só*, mas pelo significado que adquire num contexto comunicativo.

\*

A ideia. O que importa é a *ideia*. As ideias mudam as mentalidades e com estas o mundo<sup>954</sup>. Há conexões inevitáveis – e que constatamos numa viagem diacrónica e linear da

---

como a *dreamachine* – *dream machine* –, inventada por Brian Gysin e Ian Sommerville, um cilindro com fendas cortadas nos lados que rodava a 78 ou 45 rotações por minuto provocando estímulos visuais.

<sup>954</sup> Relativamente à ideia, imagem e memória, em quanto estas reportam o *eu* e a representação do mundo, e o cinema, imagem movente, refere João Bénard da Costa, *Como é que se transforma uma ideia numa imagem e como é que se transforma a imagem em memória? Há quem sustente que o neo-platonismo renascentista se pode resumir à tentativa de resolução dessa questão. No fundo, quando se falou em «teatro do mundo», só se estava a falar da «arte da memória». Nenhuma*

pose/imagem – e outras inesperadas e/ou inusitadas, prenes de autonomia mas sem escaparem à gramática da pose. Para o *corpus* de imagens que suporta este trabalho, não exaustivo mas que se pretende elucidativo da investigação realizada, optámos por uma rigorosa selecção no vasto oceano de imagens com que nos cruzámos, confrontámos e com que convivemos nestes anos de estudo. O *corpus* tornou-se, ele mesmo, uma entidade/corpo, livre, somente *manipulado* nas convivências que, inevitavelmente, decorreram da nossa subjectividade. Na imagem movente e mesmo no que respeita a instalação, trabalhámos, e apresentamos, as imagens das imagens, no imobilismo do momento preso pela fotografia, mas pretendendo que ganhassem a sua própria autonomia e uma nova mobilidade nas conexões entre elas. Pensamos que estas *imagens das imagens* mais nos fornecem, dada a delonga na observação que enquanto registo fotográfico proporcionam. *Carpe Diem*. O que mais nos enterneceu, perturbou, mas também acalentou, na demora das imagens percorridas, foi o momento pulsante preso de tanta vida vivida que nos fez pensar o *eu*, o *outro*, o *outro* que para o *outro* somos e o *desconhecido/estrangeiro* que há em nós.

É monumental o número de imagens que tombaram no vácuo do anonimato ou que desapareceram por censura, obscurantismo ou incúria. Umas e outras, para sempre, quedarão num imutável Pretérito Indefinido. Muitas imagens do *corpus* trabalhado não se incluem neste estudo, não por menos meritórias, mas porque urgia uma contenção de espaço. Embora não sejam referenciadas, muitas mais foram observadas, não nos havendo restringido apenas às mais divulgadas, ainda que não pudéssemos escapar às de maior notoriedade. Procurámos, todavia, privilegiar a irreverência, a inovação, o inconformismo, o vanguardismo, prezando a *boa-vizinhança* das mesmas, atendendo ao rasto de um detalhe, ao rasgo de um pormenor. Esta investigação pretendeu-se a mais objectiva possível, sendo certo que a imagem, à imagem da memória, *líquida* e *de pedra*, se nos apresentou, enquanto

---

*representação do mundo é concebível sem o que os antigos chamaram «a arte da memória» («ars notoria» ou «ars memorativa».* [...] Mas o Teatro da Memória era, como necessariamente teria que ser, um teatro invertido. No que hoje chamaríamos o palco, estava o único espectador (no Teatro da Memória só há lugar para um, como, por outras palavras, também disse Proust) e nos degraus decorria o espectáculo, ou seja, o lugar da Imagem. Pode ser que esse teatro, como outras figuras ideais do pensamento renascentista, nunca tenha existido. Mas a imagem busca sempre uma memória. Que memória busca a imagem progressivamente movedia do cinema? [...] O cinema tornou verdade o que Santo Agostinho dizia, em termos de moral antropológica, no De Trinitate: «o Homem marcha na imagem». [cit. in Jean-Louis Schefer, *Du Monde et du Mouvement des Images*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1997, p. 34] Só que, se, platonicamente, para o Amador Dei, o homem marcha nelas porque delas não pode sair, votado ao domínio delas, com o cinema, quando as imagens começaram também a «marchar», o movimento tornou-se duplo e dupla a memória para que a imagem tende. Não é só a imagem que confirma o que fomos ou o que somos. Somos nós que confirmamos a mobilidade da imagem e a repetição do que essa mobilidade traduz. in João Bénard da Costa, *Como o Cinema Era Belo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2006, pp. 12, 13 e 15, respectivamente.

observadores de imagens e observadores do espectador, imbuída de uma irremediável subjectividade. De pedra, porque grava e esculpe as memórias. Líquida, porque as imagens em memória discorrem, se liquefazem em outras distintas daquelas de que decorrem.

Não é inocentemente que imagens de esculturas da Antiguidade convivem com telas renascentistas ou oitocentistas e com o corpo em movimento em instalações e multimédia, expressões contemporâneas, mas porque consonantes enquanto corpo e pose, organizando-se – texto e imagens – não como uma soma de curiosidades, mas segundo uma ideia transversal. A flexibilidade da vizinhança das imagens é possível no *portfolio* do seu território. Para que o olhar se não distraísse na arrumação cronológica, seguimos o signo do anacronismo, na senda de Aby Warburg, como metodologia de reflexão para a busca da probabilidade do paralelismo, procurando que a imagem desaparecesse nas esquinas para se reinventar, defronte a outras, em diálogos de [re]conciliação desafectada de ruído.

Num tempo de desagregação dos discursos, entre o colóquio e a cogitação, levantando o pó histórico da memória, visitámos espaços de conspiração, onde se redigiam manuais de secretas intenções. Associando as imagens, mostrou-se exequível, com o olhar disponível a escutar imprudências, coisas que vêm e vão, nas suas analogias em tempos diferentes, traçar uma viagem da pose por veredas sinuosas, tecendo parentescos nos trilhos do tempo. Sendo que as imagens se deslocam e circulam, mas a sociedade produz os seus estereótipos, mantendo a pose reclinada como um signo pictórico e verbal, atendemos às relações corpo/espço/tempo, considerando também novos ramos da ciência, como estudos sobre mapeamento da consciência activa que avaliam da memória e emoção da pose migrante, numa linha de tecedura de encontros e cruzamentos dispersos e inesperados, e ressonâncias ao fluir do tempo – mas anti-tempo no que este tem de cronológico e linear.

Em busca vã de vocábulo que condense a noção de corpo nos séculos XX e XXI e sua sucessão de *agoras*, optamos pelo termo *ocorrentismo*, usado por Armando Moreno.

*Situa-se desde finais do século XX e início do século XXI, abarcando Artes, Ciência, Política, Economia e todas as actividades da sociedade dita ocidental, então entendida como global. Tem início com a queda do muro de Berlim em 1986 e estende-se até aos nossos dias. O Ocorrentismo tem por base a importância da ocorrência como elemento determinante da vida da sociedade e do peso que a ocorrência exerce sobre as populações. [...] o Ocorrentismo desvia os olhos da necessidade da tónica do Progresso, da importância do realizado que perde essa importância porque, a cada ocorrência se segue outra ocorrência que atropela a anterior [...] A partir da entrada no novo século, acelera-se o sistema: já não é uma nova ocorrência que se*

*substitui a anterior mas a própria que se substitui a si própria. O computador de ontem pode ser o mesmo mas funciona de outro modo e utiliza novas vias. Neste atropelo, fundem-se as ocorrências e o telemóvel já não é só o telemóvel, a imagem do computador rouba a hegemonia do televisor. A tudo isto, responde a globalização que permite tomar conhecimento de ocorrências em todo o Globo com o simples carregar de uma tecla, pondo em risco a lentidão dos jornais. Ainda em execução nos nossos dias, outras características da importância da ocorrência virão associar-se. O decorrer do tempo nos esclarecerá. [...] Na amálgama profusa de vitórias e derrotas, viagens à Lua e angústias de fome, lado a lado, [o Ocorrentismo] não quer viver o presente e muito menos o passado. Há que viver o momento que aí vem, porque o presente termina mal temos tempo para pensar nele, [n]este saber do não saber.<sup>955</sup>*

\*

O corpo contemporâneo é soma de todos os processos de sociabilidade, em que a imagem migra na sua singularidade e pluralidade ao sabor das demandas dos velhos e novos preconceitos. Corpo-história, a figura fala de vida e morte, alegria e tristeza, todas as satisfações, prazeres, angústias e receios do indivíduo, pois o corpo é matéria e espírito. Verdade e utopia, o corpo transporta uma história, o corpo é História. Uma história de tensões – sagrado e profano, masculino e feminino, emoção e razão, corpo e espírito. Um *eu* que se insere em territórios múltiplos – espaciais, civilizacionais, sociais, históricos, etnográficos, sociológicos, culturais, intelectuais, filosóficos, pedagógicos, antropológicos, estéticos, físicos, psicológicos e afectivos – e depois se liberta, cria linguagens plásticas e insere-se no espaço para se evadir da permanência e do tempo, vive no momento frágil do instante. Questiona e questiona-se. Transitório e permanente, a pose do corpo reclinado é interpelação e experiência, viagem, ocorrência.

Este corpo que habita e transita vem entrosar-se nos nossos espaços domésticos através da televisão, invadindo o nosso quotidiano, fazendo-se corpo junto de nós espectadores e actua no virtual como metáfora do real onde se inscreve. A divulgação chega a um número cada vez maior de espectadores e cada vez mais rápida, porém, também tende à depauperação, ao limite do grau zero da identidade e individualidade e, por sua vez, à dissolução do corpo que esta abriga. A diluição de fronteiras, a globalização e a mobilidade e diligência da circulação e divulgação da imagem e objectos tornaram o indivíduo contemporâneo um cidadão global e fazem com que qualquer imagem seja pensada em termos globais e não mais circunscritos a uma identidade ou horizonte geográfico, político ou económico delimitado. Conforme Merleau-Ponty, a imagem é um acto de consciência intencional.

---

<sup>955</sup> Armando Moreno, *A Medicina e a Música*, Lisboa, Medilivro, 2012, pp. 103-104 e p. 117

Viajando no desenho sociocultural e no imaginário, verificamos quanto a essência feminina coexiste na criação artística enquanto símbolo de fertilidade, criatividade e inspiração. No seu sentido mais vasto e abrangente, o feminino permite traçar o desenvolvimento civilizacional da Humanidade. Ordenador da formação do mundo, apresenta-se com a função primordial de transmitir valores universais, confortar, moralizar. Num duplo sentido, [Pro]Criar. Célere ou em marcha lenta, pois a demora pode ser um aconchego e os caminhos são destinos, a pose reclinada feminina sobreviveu e está ainda bem viva.

A corroborar este julgado, *Nu deitado*, 1917, considerada uma das obras maiores de Amedeo Modigliani [*imagem 3*], estimada em 100 milhões de dólares pela leiloeira Christie's, atingiu o valor de 170,4 milhões [158,5 milhões de euros], em hasta realizada em Nova Iorque, a 9 de Novembro passado, tornando-se a segunda pintura que obteve mais elevado preço de arrematação<sup>956</sup>. Corpo reclinado de mulher, alongado sobre canapé vermelho e coxim azul, a tela faz parte de uma série de nus, produzidos por Modigliani nos seus primeiros anos em Paris, tendo sido então exibida na Galeria Berthe Weill e retirada após censura policial porque tida como escandalosa.

Adjuvando neste sentido, *Danae*, 1621, de Orazio Gentileschi [*imagem 4*], outra tela de mulher reclinada – encomendada por Giovan Antonio Sauli, *nuovi nobili* amante da pintura, quando chegado a Génova em 1621, que a exibia com arrebatamento na sua *domus magna* em San Genesio –, será leiloadada pela Sotheby, em Nova Iorque, a 28 de Janeiro de 2016. Estima-se um valor de 25 a 35 milhões de dólares<sup>957</sup>. Por sua vez, o quotidiano *Le Figaro* refere, *Aujourd'hui, les amateurs de peinture ancienne veulent des images chocs. Des icônes de l'art ancien, tellement fortes qu'elles en deviennent intemporelles, propres à tenir la comparaison avec les stars du marché de l'art contemporain.*<sup>958</sup>

Acresce que, por ocasião do 150º aniversário de nascimento de Suzanne Valadon, o Musée de Montmartre, Paris, tem em curso [16 Outubro 2015-15 Fevereiro de 2016] a exposição *Valadon, Utrillo & Utter*, dedicada à artista, seu filho Maurice Utrillo e companheiro André Utter – *o trio infernal* –, cujos cartaz publicitário e capa de catálogo apresentam a tela *A cartomante*, 1912, de Valadon – actualmente propriedade do Petit Palais, Genève –, com figura de mulher reclinada [*imagem 5*].

---

<sup>956</sup> Veja-se “Vente record pour un Modigliani aux enchères à New York”, in *Le Monde*, 10 novembre 2015. [*Les Femmes d'Alger (version O)*, 1955, de Pablo Picasso, atingira, em 11 de Maio do corrente ano, igualmente em leilão Christie's, Nova Iorque, o valor de 179,365 milhões de dólares.

<sup>957</sup> Para mais sobre este leilão, e errância desta obra, veja-se Anna Orlando, “Pioggia d'oro sulla bella Danae”, in quotidiano económico *Il Sole 24 Ore*, n° 301, 1 Novembre 2015, p. 41.

<sup>958</sup> Cf. Béatrice de Rochebouet, “Danae pourrait percer”, in *Le Figaro*, 29 octobre 2015.

A proliferação de imagens acompanha o fluir dos tempos, trazendo as sobrevivências a coabitação de uma cristalização com uma inevitável fluidez e renascimento. As reinterpretações do passado e o estudo de como se apresenta a imagem hoje deixam entrever que a pose reclinada não esmorecerá, que o seu estatuto não é último, nem tão-pouco fixo<sup>959</sup>. Todas as estações e apeadeiros, cais e portos, lugares de partida e de chegada, são *locus affectu*.

*The work of the eyes is done. Go now and do the heart-work on the images imprisoned within you.*

Rainer Maria Rilke

---

<sup>959</sup> A animação ou colagem, a modo surreal, recorrendo à obra clássica famosa, fora já usada em *cartoons* de Terry Gilliam, para a série *Monty Python* – o pé gigante que esmaga o título no final dos créditos de abertura da série, imagem de marca da série *Monty Python's Flying Circus* (1969-1974), para a BBC, é o pé de *Cupido*, em *Vénus, Cupido, a Loucura e o Tempo*, 1540-45, de Agnolo Bronzino, tela da National Gallery, Londres [imagens 6 e 7], um elemento intertextual inovador, e *trade-mark*, do estilo Python, no seu sentido humorístico, que exhibe, ainda, no genérico, mulher em pose reclinada [imagem 8]. Veja-se “Monty Python and Terry Gilliam: the art behind the humor”, 21st April 2013, in <https://montypythoninspires.wordpress.com>. Por sua vez, as esculturas em 3D, de Sophie Kahn – como *Figura de mulher reclinada (cinco anos adormecida)*, 2013 [imagem 9] –, pela reconstituição de fragmentos, remetem-nos, num eterno retorno, para achados arqueológicos [imagem 10].

**nota de fecho**



Marc Chagall. *Nu sobre Vitebsk*, 1933

*Porquê o caso singular da mulher reclinada?* foi a questão que nos acompanhou ao longo da tese, temática que surge na sequência de Dissertação de Mestrado [*“Porque são as Artes Donzelas?”*] – onde nos deparámos com profícuas imagens feminis em pose reclinada, pose que nos intrigou pela sua recorrência e transversalidade.

Nos estudos que se têm feito, nomeadamente sobre o retrato – individual ou de grupo –, os investigadores centram-se pouco em estudos da pose. Atitude, maneira de exprimir um sentimento, expressão, o inclinar de cabeça ou corpo, estão pouco estudados, investigação a que demos consequência atendendo a um caso particular – a pose da mulher reclinada.

Porém, breve se apresentou evidente que trabalhar apenas esta pose limitaria o objecto, e o objectivo, desta investigação. Os avanços nas áreas dos *visual studies* e dos *mind and brain studies* indicaram-nos, como vital, expandir a pesquisa numa expedição que partisse da imagem e da palavra, enveredando pela imagem-corpo e corpo-pose, no sentido de um afunilamento que conduzisse à pose reclinada. Um caminho útil, porque nos alertou para a importância da palavra e da imagem na relação *eu/outro* e inscrição do *ser* no mundo.

Este Projecto deriva, assim, na problematização da pose da mulher reclinada nos vários domínios da produção artística – escultura, pintura, fotografia, instalação, *performance* e novas plasticidades – aferindo a sua intemporalidade que se manifesta, ainda hoje, nas artes plásticas e nos *media*, particularmente na publicidade.

No que refere o estado da arte, os documentos, que encontrámos na matéria, foram textos ou estudos pontuais em torno de *Olympia*, de Manet, e outras reclinções considerando a sedução. A prática inexistência de estudos específicos sobre a pose reclinada apresentou-se como a dificuldade maior com que nos deparámos, mas ao mesmo tempo estimulante,



vacuidade que se impôs, efectivamente, como um incentivo para este estudo e mostrou a clarividência da escolha deste tema.

O método de trabalho adoptado foi essencialmente pautado pelos estudos de Georges Didi-Huberman, a imagem sobrevivente, no rasto das *mnémosynes* de Aby Warburg, tendo o seu *Atlas*, os conceitos de *fantôme* e *boa-vizinhança* como paradigma desta investigação. Atendemos também à perspectiva da psicanálise, com particular enfoque nos trabalhos de Jung, no que reporta a reminiscência e migração da imagem.

A evolução determina que umas coisas só podem acontecer porque outras as precederam, mas, em História da Arte, existe uma circularidade e recorrência de momentos pares em tempos díspares. Sucede, ainda, que não decidimos o pensamento, nem o pensamento das imagens. O pensamento destas brota, borbulha, desencadeando estímulos que decorrem da emoção provocada, estímulos que são correntes eléctricas convertendo-se num sinal físico que faz reacender outros sectores num alargamento luminoso da rede cerebral. Urgiu, assim, percorrer caminhos, que, ainda que aparentemente desviantes, se apresentaram pertinentes, tendo sempre presente a convivência e não a cronologia.

A viagem, porque se tratou de uma viagem, intencionalmente anacrónica – ou não fora Warburg o nosso mentor –, fez-se, então, por movimentos e estéticas diversos, observando o percurso da pose – em registos vários ao longo da História da Arte e da história das imagens, aquilatando de afinidades em momentos díspares –, tendo no inesperado, e no inusitado, o vital, ancorando a memória em outras memórias.

O que parece colateral, acessório ou mesmo desvio, é relevante no percurso de aproximação à pose, na emoção que esta desperta, na sua produção e recepção, inclusive as pequenas histórias de arte dentro da história/viagem levada a cabo, onde convivem tempos distintos, várias teses e cruzamentos, saindo dos domínios da pintura para outros campos de representação, tendo a pose reclinada como um signo pictórico e verbal. Estes ramais e apeadeiros reflectem-se, na Tese, na reflexão e organização de capítulos.

Observamos, pois, a imagem, chegada ao cérebro, pelos olhos, porta de entrada. O pensamento. A linguagem, e com ela a semântica, e o signo, e o *pathos*.

\*

Posto que possuímos o arquétipo – a partir de um *corpus* transversal de imagens –, rumámos ao conceito, considerando a in/reclinação como interacção com o *outro*, uma

favorável da linha oblíqua, pelo seu dinamismo no processo de representação visual e fins comunicativos, tendo-se mostrado *a diagonal* responsável pela dinâmica da pose, preferentemente apelativa face às horizontais e verticais, mais estáveis e duráveis. A extensão do conceito de reclinção reportou o decúbito lateral esquerdo e direito, pose de frente e de costas, corpo adormecido e desperto, *em convite* e de *convite* ausente.

Questionámos, também, como o corpo se inscreve e dialoga com o fundo que lhe assiste e os objectos, ou como, na ausência destes, se apodera do espaço, permitindo coligir ligações poéticas da integração do corpo. E atendemos a representações de *Vénus* que evoluíram para modelos e instrumentos de ensino em estudos de corpo

Atendendo à antropologia das imagens, e porque a proliferação da imagem nos *media* é poderosa pelo diálogo social, estudámos em quanto a nossa prática de ritos e mitos influi nas imagens que observamos.

À luz do nosso especulativo sistema interior, atribuímos um sentido à imagem segundo um código que aprendemos e partilhamos com os nossos contemporâneos, mas cumulativo, porque somos o que herdamos e o que projectamos para diante, residindo nos interstícios do vestígio e da conjectura. Deste modo, a imagem apresentou-se como uma experiência mnemónica, em que a nossa leitura actualiza o Passado enriquecendo o Presente, qualidades que se projectam no Porvir.

Na retroacção efectuada, constatámos que a pose, por eleição do feminino, permite aferir de relações de arte e poder, o que nos fez ponderar questões de género e sexo, hiatos, interdições e insurreições. Uma vez, subtil e cândida; em outras, indomável protagonista de excessos, a pose reclinada conheceu censuras e austeridade, não apenas em consequência de extremismos religiosos, mas também de mo[v]imentos sociais e políticos, atestando, as admoestações, a permanência e apreço pela pose ainda que ocorram outros hiatos inesperados.

\*

A arte tem física, termodinâmica, entropia.

Na dinâmica *ver/ser visto*, interface *eu/outro* e estética da recepção, estudámos como o modelo se confronta com outro corpo [o do artista e o do espectador], e como o espectador acareia um objecto anatomicamente seu semelhante, que micronarrativas se tecem entre um e outro, apurando que o modelo surge enquanto mostra de passividade,

mas também temperamento, constatando que, muito frequentemente, impregna a imagem/pose da sua psicologia pessoal.

Verificámos que o facto de inferirmos a pose na mera linha, nas massas disformes, no detalhe, no fragmento, ou na representação da parte no *todo*, onde todavia vislumbramos esse *todo*, revela uma herança ancestral que transportamos remetendo-nos, instintivamente, para a pose integral, uma migração assente, sobretudo, na emoção.

A emoção coloca inúmeras questões – *Como nasce? Como se desenvolve, desaparece, para de novo emergir?*

Por condição ontológica e genética, a Humanidade é atraída por imagens, factos ou fenómenos ligados a uma necessidade básica essencial para a manutenção da espécie – a *sexualidade*, e, com esta, o erotismo. Neste sentido, a imagem do corpo é percebida como estímulo emocional, componentes EEC [estímulos emocionalmente competentes, segundo António Damásio] que desencadeiam no sujeito observador mapas mentais cujas redes neuronais se ligam a sentimentos de prazer, por sua vez ligados a comportamentos de libido, atracção e sensualidade. A visualização da pose reclinada constitui, portanto, uma imagem com estatuto EEC, forte e directo, instalando no sujeito um estado de corpo emocionalmente condicionado por emoções de polaridade positiva ligadas ao circuito de prazer, o que nos fez enveredar por estudos da neurociência.

Consideramos que a postura corporal seduz e entrosa, sobremaneira, pela *emoção*.

\*

Este estudo revelou, todavia, que o registo da pose não se inscreve apenas numa estética de *convite*/sedução. Apurámos que, na senda de Dionísio, a pose surge no banquete masculino em *triclinium*, associada ao convívio, repasto e bem-estar, o que nos importa pois encontrámos similar confraternização na *salonnière* setecentista e oitocentista, que recebia os convivas reclinada na sua *chaise-longue*. Sendo, porém, que a reclinação feminina na Antiguidade se encontra sobretudo na escultura tumulária, pois a *heterai* era a única presença feminina consentida no banquete, onde todavia não se reclinava.

No registo sacro, onde a reclinação é escassa, aferimos que os lugares de culto, espaços físicos predispostos a fenómenos de multidão, ministraram aos crentes iletrados uma literacia da imagem numa perspectiva moralizante. Neste contexto, encontrámos a pose somente em narrativas da Natividade e nascimento da Virgem ou santos.

No que refere o corpo profano – tendo como mentor Daniel Arasse –, demorámo-nos sobre a análise de um *corpus* seleccionado de telas dos grandes mestres, à luz das *pin-up*, em calendários e *posters*, apreciadas pelos soldados americanos aquando da II Grande Guerra, aferindo que umas e outras serviam para estimular o imaginário.

Verificámos que estas telas profanas – a *afixar* quais *pin-up* –, num preâmbulo de sensualidade que apela ao *voyeurismo*, ainda que latentes de sedução, são nus que se inscrevem, sobretudo, numa teatralidade e poética da pose, tendo como intenção primeira ser um *retrato* contemplativo.

\*

A leitura semiológica das imagens da pose mostra que os movimentos artísticos ofereceram diferentes *concepções/distorções* do corpo. O alongamento anatómico maneirista, a exacerbação barroca, o corpo brumoso impressionista, a simultaneidade de ângulos do corpo cubista, o corpo-colagem dadaísta, o abstraccionismo geométrico que reduz as formas à geometria, relevando linha e cor; o corpo expressionista, simbólico, minimalista, conceptualista, metafísico, alquímico. Na dicotomia entre a Modernidade e o lastro das tradições, aquilatámos que a pose é recuperada pelas vanguardas em novos contextos e territórios, indicando, contudo, que o artista, no seu pensamento de corpo, não fica refém dessa herança.

Verificámos que a fotografia contribuiu para que a pintura evoluísse para novas técnicas. *Medium* com impacto nas artes como no quotidiano, com a fotografia nasce uma civilização da imagem, desafio que altera também a função representacional – conforme se verifica na proliferação das *selfies*, produto do moderno.

As imagens são formas de olhar o mundo e suscitam ideias. Aferimos que a publicidade é perita em incutir ideias e ideais e em procurar benefício na arte, remissão da *haute couture*, *lingerie*, carteiras, calçado, acessórios ou perfumaria para a mestria da arte secular que eleva a genialidade das peças ou fragrâncias pela associação à pintura, *arte maior*, sendo as cadeias de influências e remissões inesgotáveis.

Coligimos que os *media*, se apresentam terrenos férteis à sobrevivência da pose, glosando-a por via cosmopolita dos discursos de *marketing*, tendo o signo como domínio referenciador, em que a metáfora da mulher reclinada actua como mito. Estimulando reminiscências que desencadeiam estímulos de prazer, a publicidade manipula em favor do incentivo à aquisição de um produto. Cotejámos que, sobremaneira, continuamos ainda no domínio

emocional, tendo por base a emoção-desejo, neste caso *o desejo de ser igual*, e que a imagem publicitária recorre aos clássicos como ganho de credibilidade.

A pose reclinada sobreviveu. No domínio das artes plásticas, exposições retrospectivas, capas de catálogos ou imagens de artigos, bem como o valor desmesurado que telas com esta pose atingiram recentemente em hastas públicas, atestam, igualmente, que a pose continua atractiva e activa.

\*

Coligimos que o ímpeto da palavra e da imagem provoca estímulos, uma emoção que acontece no corpo, que não tem por palco a mente, num processo em que a activação neurofisiológica corpórea envia uma mensagem para o cérebro, regressando depois ao corpo como reconhecimento, apurando que, quando a emoção ascende à componente cognitiva, temos, então, percepção da emoção.

E aferimos que a palavra, ela própria, tem também *pose*.

Avaliámos também estudos de corpo, apurando que, na década de setenta, várias artistas compreendem o corpo como meio de auto-expressão, interactivo, bem como as que tomaram o corpo como linguagem e *medium* habitável, incorporando diferentes personagens na sua *performance* discursiva, *desfetichizando* o corpo feminino e a sublimação a que fora sujeito durante séculos, e que, encenando-se, se fizeram *obra*, por vezes em situações extremas, como Orlan (1947), referência da *body modification*, primeira artista a usar a cirurgia como *medium*, fusão da cibercultura e revolução genética, passagem para um corpo da era digital, *pós-humano*, o que suscita interpelações éticas e políticas, para lá das artísticas.

Não ignorámos o contributo da mulher-artista para a pose para a pose, particularmente nas que se destacaram como importantes modernistas, aferindo serem as fronteiras do corpo multi e interdisciplinares, assim como os agentes – reais ou virtuais.

O objectivo de inferir a migração da pose, a que foi dado consecução descriptando-a em novos territórios, realidades e intermedialidades, teve como pressuposto que *não se pode julgar o ontem com os olhos de hoje*, pois, quando o símbolo se movimenta, migra no tempo, sofre mudanças.

Coligimos que a pose reclinada, inicialmente masculina, conforme o *simposium* grego e o banquete romano, conhece, a partir da Idade Média, uma mudança de paradigma, desviando-se do registo de lazer para o sedutor, tema este que não existe na Antiguidade na

reclinação em *triclinium*, onde o homem se reclina em poder, assim como a figuração de rios, entidades mitológicas sobretudo masculinas, onde a pose se associa à fluidez das águas em registo de igual poder. Esta exibição de autoridade altera-se no registo litúrgico, seja na representação da *Última Ceia*, em Cristo em deposição da cruz ou na Virgem parturiente, que repousa, imagem da lógica do parto que desaparece – estas últimas, entidades todavia sob um poder divino, o de Deus.

No Renascimento, a pose é reinventada segundo a lógica da sedução e *voyeurismo*, dissecando a mitologia esses universos numa mulher passiva, à espera de ser possuída – conforme *Danae*, *Suzana* ou *Leda* –, anunciando essa posse, e disponibilidade para a posse, tornando-se, então, sedução [o homem volta, então, a reclinar-se com Michelangelo, pose mística em que Deus infunde o espírito no humano].

A pose passa, posteriormente, ao registo profano sendo proficuamente glosada.

Verificámos, também, que, na contemporaneidade, a pose conhece, nos *media* e publicidade, uma passagem do arquétipo ao estereótipo, nunca deixando, porém, de ser uma pose reclinada com a força da *diagonal* dinâmica e apelativa.

O caso da pose da mulher reclinada não se apresentou pacífico, pois advém de um preconceito – o da mulher-objecto e a sua associação à sedução. Aferimos, assim, que a representação da pose reclinada se encontra estreitamente ligada a uma viagem do tabu e do pudor, em contraposição ao nosso tempo, na sociedade ocidental, cuja ênfase na liberdade abole o sem-limite. Deste modo, a pose aduziu também uma *nova mulher*, autónoma e capaz de conduzir o seu Presente e o seu Devir.

Pretendeu-se, com este estudo, acender interruptores cerebrais, permutações e comutações, obrigando a uma *lincagem* – no sentido de conexões generativas, sucessivas, múltiplas e simultâneas.

Porque o ser humano é evolucionista e tem por norma a procura, considera-se que os ganhos alcançados contribuem para melhorar a percepção do património herdado, abrindo esta investigação para novas abordagens em estudos do corpo e pose contemporâneos, onde as memórias, de que somos depositários, sobrevivem, confluem e conflituam.

Cremos que o fluir das matérias que estudámos alimentou as expectativas do leitor, confrontando-o com diferentes equações e territórios – a arte, a linguagem, as ciências sociais e cognitivas, a computadorização e digitalização, a cibernética –, levando-o a viajar, no trilho do pó histórico, dos resíduos, e na sucessão de *modernos*.

\*

No final. Pose. Posar. O que é a *pose*?

O corpo que se expõe a ser visto é representação, teatralidade, oratória, *pose*. Posar é posicionar-se – *tomar a posição de* ou *posicionar-se como* –, atitude corporal em que o modelo se apresenta ao *outro*.

Consideramos que o retrato ganha força quando vamos ao encontro de uma pose, pois a pose é mais que a imagem, é uma particularidade fundamental da imagem.

O artista reclinou a mulher e a mulher reclinou-se, porque sentiram que a reclinação era um acto natural apelativo. A pose reclinada é um acto criativo humano, uma expressão que atravessa a História e reside na estrutura profunda do nosso ser, esse lugar prestidigitador que se chama *memória* e que, pela emoção-movimento, nos tira do estado passivo. E ressalvamos que a pose reclinada é sedutora porque desperta emoções, caso não, seria uma pose como as demais, seria *qualquer outra* e não *essa*, ou seria disruptiva.

Na actualidade alucinante, em que se fala mais com imagens que com palavras, e em que a fronteira entre a pessoa e a máquina é cada vez mais débil; entre a vertigem e a ilusão, o legado e o evolucionismo, o corpo *que é e já não é* respira a sua paradoxal efemeridade e permanência.

Sem emoções, os seres humanos seriam almas gélidas. Ainda, e sempre, a projecção de um mito, a pose da mulher reclinada é uma atitude eloquente, onde remanesce a emoção como factor predominante.

Encantamento. Idealização. Memória. Emoção.

Tudo é errância e por vezes predição. As imagens, viço e ressurreição, lastro de vida que comove, vivem na dinâmica do inconclusivo, permanecendo em aberto no seu processo de criação.

A elas voltaremos, eternamente.





**bibliografia, audiovisual e suporte web**



## **I. fontes impressas**

- 1. enciclopédias, dicionários e congéneres generalistas**
- 2. bibliografia referencial**
- 3. bibliografia complementar**
- 4. bibliografia subsidiária**
- 5. catálogos de exposição**
- 6. artigos, comunicações e entrevistas impressas**
- 7. periódicos – jornais e magazines [suporte papel]**

## **II. audiovisual – cinegrafia e registos áudio**

## **III. web**

- 1. diversos**
- 2. periódicos – jornais e magazines [acesso web]**
- 3. bibliotecas e arquivos**
- 4. museus, galerias e leiloeiras**



## I. fontes impressas

### 1. enciclopédias, dicionários e congéneres generalistas

AA VV

**1000 Chefs-d'Oeuvre de l'Érotisme.** Paris. Terres, 2009

**1000 Nudes – A History of Erotic Photography from 1839-1939.** London. Taschen, 2012

**ARTE, a Grande História da Arte.** Vols 10 [Arte Fenícia], 11 [Arte Grega] e 12 [Arte Romana]. Lisboa. Público, 2006

**Bíblia Sagrada.** Lisboa. Patriarcado de Lisboa, 1982

**Defining Moments in Art.** London. Cassell Book, 2008

**Dictionnaire du Corps.** Direcção Michela Marzano. Paris. P.U.F., 2007

**Dictionnaire de la Pornographie.** Direcção Philippe di Folco. Paris. P.U.F., 2005

**Encyclopaedia Anatomica.** London. Taschen, 2014

**Gran Enciclopedia Rialp.** Madrid. Rialp, 1991

**Hall's Dictionary of Subjects and Symbols in Art.** London. John Murray, 1974

**História Mundial da Arte.** Revisão técnica de José-Augusto França. Lisboa. Livraria Bertrand, 1995

**História da Vida Privada.** Direcção de Philippe Ariès e Georges Duby. Lisboa. Círculo de Leitores, 1989

**History of World Art.** Oxford. Oxford University Press, 1949 e 1958

**L'Encyclopédie Diderot & d'Alembert.** Paris. Inter-Livres, Bibliothèque de l'Image, 2002

**The Oxford Companion to the Body.** Direcção de Colin Blakemore & Sheila Jennett. Oxford. Oxford University Press, 2003

**The Oxford Dictionary of Art and Artists.** Direcção de Ian Shilvers. Oxford. Oxford University Press, 2009

ALBERTI, Leon Battista. **De Pictura**, 1435-36 [foi consultada a tradução **On Painting**, de John Spencer. New Haven & London. Yale University Press, 2012]

ALPERS, Svetlana. **The Art of Describing.** Chicago. University of Chicago Press, 1983

APPOLLINAIRE, Guillaume. **Chroniques d'Art 1902-1918.** Paris. Gallimard, 1993

ARAGON, Louis. **Ecrits sur l'Art Moderne.** Paris. Flammarion, 2011

ARMSTRONG, Karen. **Grandes Tradições Religiosas.** Lisboa. Círculo de Leitores, 2009

AZOULAY, Elizabeth. **100 000 Years of Beauty.** Paris. Gallimard, 2009

BAUDELAIRE, Charles. **Curiosités Esthétiques.** Paris. Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1868

BAYER, Raymond. **História da Estética.** Lisboa. Editorial Estampa, 1978

- BLUTEAU, Padre D. Raphael. **VOCABULARIO PORTUGUEZ, & LATINO** autorizado com exemplos Dos melhores Escritores Portuguezes, & Latinos, e oferecido a ElRey de Portugal DOM JOAM V pelo autor. Lisboa. Officina de Pascoal da Silva, MDCCXX [acesso através de cópia Biblioteca Nacional Digital, in purl.pt]
- BRUYNE, Edgar de. **La Estetica de la Edad Media**. Madrid. Visor, 1994
- CARR-GOMM, Sarah. **Dictionary of Symbolism in Art**. London. Duncan Baird Publishers, 2000
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dictionnaire des Symboles**. Paris. Editions Robert Laffont SA et Jupiter, 1982
- COELHO, Jacinto do Prado. **Dicionário de Literatura**. Porto. Figueirinhas, 1987
- COOPER, Jean Chevalier. **An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols**. London. Thames & Hudson, 2013
- ELIAS, Norbert. **La Civilisation des Moeurs**. Paris. Calmann-Lévy, 1973
- ELIAS, Norbert. **La Dynamique de l'Occident**. Paris. Presses Pocket, 1990
- ERNOUT, Alfred & MEILLET, Antoine. **Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine: Histoire de Mots**. Paris. Librairie C. Klincksieck, 1951
- FOUCAULT, Michel. **Histoire de la Sexualité**. Paris. Gallimard, 1984
- FRANÇA, José-Augusto. **A Arte em Portugal no Século XIX**. Lisboa. Livraria Bertrand, 1990
- FRANÇA, José-Augusto. **A Arte em Portugal no Século XX**. Lisboa. Livraria Bertrand, 1991
- GAFFIOT, Félix. **Dictionnaire Illustré Latin-Français**. Paris. Hachette, 1934
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictural Representation**. London & New York. Phaidon, 1995
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **The Story of Art**. London & New York. Phaidon, 1995
- GONÇALVES, Rui Mário. **Arte Portuguesa**. Lisboa. Alfa, 1992
- HABERMAS, Jürgen. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. Lisboa. Publicações Dom Quixote, 1990
- HALL, James. **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**. Philadelphia. Westview Press, 2008
- HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Cultura**. Lisboa. Vega Estante Editora, 1989
- HAUSER, Arnold. **Sociologia del arte**. Barcelona. Editora Labor, 1977
- JANSON, Horst Waldemar. **História da Arte: panorama das artes plásticas e da arquitectura da pré-história à actualidade**. Colaboração de Dora Jane Janson. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1979
- JANSON, Anthony e JANSON, Horst Woldemar. **A Nova História da Arte de Janson: a tradição ocidental**. Revisão científica de Fernando António Baptista Pereira. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2010
- KANDINSKY, Wassily. **Complete Writings on Art**. New York, Da Capo Press, 1994

- LE GOFF, Jacques. **A Civilização do Ocidente Medieval**. Lisboa. Editorial Estampa, 1995 e 2008
- LE GOFF, Jacques. **Para um Novo Conceito de Idade Média**. Lisboa. Editorial Estampa, 1995
- MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Lisboa. Livros Horizonte, 1987
- MALIÉVITCH, Kazimir. **Dos Novos Sistemas na Arte**. São Paulo. Hedra, 2007
- MALLARMÉ, Stéphane. **Ecrits sur l'Art**. Paris. Flammarion, 1998
- MARSHALL, Berman. **All That is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity**. New York & London. Simon and Schuster & Verso, 1983
- MAUSS, Marcel. **Sociologie et Anthropologie**. Paris. P.U.F., 2013
- PERNIOLA, Mário. **A Estética do Século XX**. Lisboa. Editorial Estampa, 1998
- NIETZSCHE, Friedrich. **Généalogie de la Morale**. Paris. Le Livre de Poche, 2000
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de História da Cultura Clássica**. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2002-2003
- SABATIER, François. **Miroirs de la Musique**. Paris. Fayard, 1995
- SARAIVA, António José. **História da Literatura Portuguesa – das origens a 1970**. Amadora. Bertrand, 1979
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto. Porto Editora, 16ª edição, s/d
- SARAIVA, José Hermano. **História de Portugal, Dicionário de Personalidades**. Lisboa. QN-Edição e Conteúdos, S.A., 2004
- SERRÃO, Vítor. **História da Arte em Portugal**. Lisboa. Publicações Alfa, 1993
- SILVESTER, David. **About Modern Art – critical essays 1948-2000**. London. Pimlico, 2002
- TATAKIEWICZ, Wladyslaw. **History of Aesthetics**. Bristol. Thoemmes Press, 1999
- VASARI, Giorgio. **Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori**. Edição de Paola Della Pergola et alia. Milano. Edizioni per il Club del Libro, 1964 [foi consultada obra integral in [www.letteraturaitaliana.net](http://www.letteraturaitaliana.net)]
- VINCI, Leonardo da. **On Painting**. Yale. Nota Bene, 2001
- ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo. Ática, 1989

## 2. bibliografia referencial

### AA VV

- Classics and the Uses of Reception**. Edição de Charles Mantindale & Richard Thomas. Oxford. Wiley-Blackwell, 2006
- Comprendre le Cinéma et les Images**. Organização de René Gardies. Paris. Armand Colin, 2006

**Depicting Desire – Gender, Sexuality and the Family in Nineteenth Century Europe: Literary and Artistic Perspectives.** Edição de Rachael Langford, Series European Connections, Vol 21. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York & Wien. Bern. Peter Lang AG, European Publishers, 2005

**Sex Exposed. Sexuality and the Pornography Debate.** Edição de Lynne Segal & Mary McIntosh. London. Virago, 1992

**The Visual Culture Reader.** Edição de Nicholas Mirzoeff. London & New York, Routledge, 2002

ADES, Dawn. **Photomontage.** London. Thames & Hudson, 1986

ADORNO, Theodor. **Culture Industry Reconsidered.** London & New York. Routledge, 1991

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. **The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception.** London. Verso, 1997

AEDENNE, Paul. **L'Image Corps.** Paris. Éditions du Regard, 2010

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez.** Lisboa. Relógio d'Água, 2010

ARASSE, Daniel. **Le Détail: Pour une histoire rapprochée de la peinture.** Paris. Flammarion, 1992

ARASSE, Daniel. **Le Sujet dans le Tableau.** Paris. Flammarion, 2006

ARASSE, Daniel. **On n'y voit rien.** Paris. Éditions Denöel, 2000

ARNHEIM, Rudolf. **Visual Thinking.** Berkeley & Los Angeles. University of California Press, 1997

AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, Georges & ECO, Umberto. **L'Expérience des Images.** Coordination scientifique de Frédéric Lambert. Bry-sur-Marne. INA Éditions, 2011

BAQUÉ, Dominique. **Mauvais Genre(s); Erotisme, Pornographie, Art Contemporain.** Paris. Éditions du Regard, 2002

BATAILLE, Georges. **L'Érotisme.** Paris. Les Editions de Minuit, 1957

BATAILLE, Georges. **As Lágrimas de Eros.** Lisboa. Sistema Solar, 2012

BATAILLE, Georges. **La Souveraineté.** Paris. Éditions Lignes, 2012

BATTERSBY, Christine. **Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics.** London. The Women's Press, 1989

BAUDRILLARD, Jean. **The Ecstasy of Communication.** Los Angeles. Semiotext(e), 2012 [foi consultada a tradução inglesa de BAUDRILLARD, Jean, **L'Autre par Lui-même.** Paris. Éditions Galilée, 1987]

BELTING, Hans. **An Anthropology of Images.** Princeton & Oxford. Princeton University Press, 2011

BELTING, Hans. **Likeness and Presence – A History of the Image Before the Era of Art.** Chicago & London. The University of Chicago Press, 1994

BENJAMIN, Walter. **L'Oeuvre d'Art à l'Époque de sa Reproductibilité Technique.** Paris. Gallimard, 2008



- BERGER, John. **About Looking**. London, New Delhi, New York & Sydney. Bloomsbury Publishing, 2009
- BERGER, John. **Ways of Seeing**. London. British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 2002
- BERSON, Henri. **Matière et Mémoire**. Paris. Quadrige/P.U.F., 2004
- BRAUNSTEIN, Florence & PÉPIN, Jean-François. **O Lugar do Corpo na Cultura Ocidental**. Lisboa. Instituto Piaget, 1999
- BUSZEK, Maria Elena. **Pin-up girls: feminism, sexuality, popular culture**. Durham. Duke University Press, 2006
- CLARK, Kenneth. **The Nude – A Study in ideal Form**. Princeton. Princeton Press, 1972
- COMAR, Philippe. **The Human Body – Image and Emotion**. London. Thames & Hudson, 1999
- COSTA, João Bénard da. **Como o Cinema era Belo**. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian/Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2006
- CRARY, Jonathan. **Suspensions of Perception – Attention, Spectacle, and Modern Culture**. Cambridge, Massachusetts & London, England. The MIT Press, 2001
- CRAWFORD, Katherine. **The Sexual Culture of the French Renaissance**. Cambridge & New York. Cambridge University Press, 2010
- DAVIDSON, Richard & BEGLEY, Sharon. **The Emotional Life of Your Brain**. New York. Penguin Group, 2012
- DAVIS, Whitney. **A General Theory of Visual Culture**. Princeton. Princeton University Press, 2011
- DEBORD, Guy. **La Société du Spectacle**. Paris. Éditions Champ Libré, 1971
- DERRIDA, Jacques. **L'Écriture et la Différence**. Paris. Seuil, 1967
- DETREZ, Christine. **La Construction Sociale du Corps**. Paris. Seuil, 2002
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ce Que Nous Voyons, Ce Qui Nous Regarde**. Paris. Les Editions de Minuit, 1992
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant l'Image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art**. Paris. Les Editions de Minuit, 2008
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invention de L'Hystérie: Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière**. Paris. Macula, 1970
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Image survivante. Histoire de L'Art et Temps des Fantômes Selon Aby Warburg**. Paris. Minuit, 2002
- DUNNING, William. **I Think Therefore I look**. New York. I. B. Tauris & Co Ltd, 2005
- ECO, Umberto. **L'œuvre ouverte**. Paris. Éditions du Seuil, 1979
- ELIADE, Mircea. **Images et symboles**. Paris. Gallimard, 1980
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. **Film, Perception et Mémoire**. Paris. L'Harmattan, 1994
- FEBBRARO, Flavio. **How to Read Erotic Art**. New York. Ludion, 2011
- FONT-RÉAULX, Dominique de. **Painting and Photography 1839-1914**. Paris. Flammarion, 2012 [foi consultada a tradução inglesa da publicação simultânea com o título original **Peinture & Photographie, Les enjeux d'une rencontre, 1839-1914**]

- FOUCAULT, Michel. **Histoire de la Folie à l'Âge Classique**. Paris. Gallimard, 1961
- FOUCAULT, Michel. **L'Archéologie du Savoir**. Paris. Gallimard, 1969
- FRIED, Michael. **Art and Objecthood**. Chicago. The University of Chicago Press, 1998
- GATENS, Moira. **Imaginary Bodies: Ethics, Power, and Corporeality**. London & New York. Routledge, 1996
- GIACHHÉ, Piergiorgio. **Lo Spettatore Partecipante**. Milano. Pompianti, 1987
- GOLDBERG, RoseLee. **Performance Art, From Futurism to the Present**. London. Thames & Hudson. 2011
- GOMBRICH, Ernst. **Aby Warburg: An Intellectual Biography**. London. The Warburg Institute/University of London, 1970
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation**. New York. Cornell/Phaidon Books, Cornell University Press, 1982
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **The Sense of Order: a study in the psychology of decorative art**. New York. Phaidon Press, 1994
- GOMPERTZ, Will. **What Are You Looking At ? 150 Years of Modern Art in the Blink of an Eye**. London. Viking/Penguin Books, 2012
- GROSZ, Elizabeth. **Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies**. London & New York. Routledge, 1995
- GROSZ, Elizabeth. **Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism**. Indiana. Indiana University Press, 1994
- GUIBERT, Hervé. **Ghost Image**. Chicago & London. The University of Chicago Press, 2014 [foi consultada a tradução inglesa de **L'Image Fantôme**. Paris. Les Éditions de Minuit, 1982]
- HAYWOOD, Eliza. **The Female Spectator**. New York. Oxford University Press, 1999
- HOGARTH, William. **The Analysis of Beauty**. New Haven & London. Yale University Press, 1997
- HOWELLS, Richard & NEGREIROS, Joaquim. **Visual Cultural**. Cambridge. Polity Press, 2013
- HUGS, Robert. **The Shock of the New – Art and the Century of Change**. London. Thames & Hudson, 2005
- JACOB, Pierre & JEANNEROD, Marc. **Ways of Seeing. The Scope and Limits of Visual Cognition**. Oxford. Oxford University Press, 2003
- JAUSS, Hans Robert. **Toward an Aesthetic of Reception**. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1982
- JEANNEROD, Marc. **Le Cerveau intime**. Paris. Odile Jacob, 2002
- JOLY, Martine. **A Imagem e os Signos**. Lisboa. Edições 70, 2005
- JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Lisboa. Edições 70, 2007
- JONES, Owen. **The Grammar of Ornament**. London. Bernard Quabitch, 1868 [foi consultada edição online de The Ontario College of Art & Design, in [archive.org/](http://archive.org/)]

- JOST, François. **La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction.** Paris & Brussels. De Boeck Université, 2004
- JUNG, Carl Gustav. **The Concept of the Collective Unconscious, Collected Works.** Princeton. N.J. Bollingen, 1981
- KAUFMANN, Nathalie. **Les couleurs du Désir – ces femmes sans qui les chefs d'oeuvre n'existeraient pas.** Paris. Éditions du Toucan, 2011
- KRAUSS, Rosalind. **Le Photographique pour une Théorie des Écarts.** Paris. Éditions Mácula, 2014
- KELLY, Mary. **Imaging Desire.** New York. The MIT Press, 1998
- KRISTEVA, Julia. **Etrangers à nous-mêmes.** Paris. Fayard, 1988
- KULVICKI, John. **On Images: their Structure and Content.** Oxford. Clarendon Press, 2006
- LACAS, Martine. **Désir et Peinture.** Paris. Seuil, 2011
- LAROCHE, Martine. **Le Nu.** Paris. Gallimard, 1969
- LE GOFF, Jacques & TRUONG, Nicolas. **Une Histoire du Corps au Moyen Âge.** Paris. Éditions Liana Levi, 2003
- LÉVINAS, Emmanuel. **Totalité et Infini: essai sur l'extériorité.** La Haye. Martinus Nijhoff, 1961
- LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino.** Lisboa. Instituto Piaget, 2000
- MADERUELO, Javier. **El Paisaje – Génesis de un Concepto.** Madrid. Abada Editores, 2005
- MALRAUX, André. **Le Musée Imaginaire.** Paris. Gallimard, 2010
- MANGUEL, Alberto. **The Library at Night.** New Haven & London. Yale University Press, 2008
- MANGUEL, Alberto. **Le Livre des Images.** Paris. Actes Sud, 2001
- MANNONI, Laurent. **Le Grand Art de la lumière et des ombres – archéologie du cinéma.** Paris. Nathan, 1994
- MARIEN, Mary Warner. **Photography a Cultural History.** London. Laurance King, 2002
- MARIN, Louis. **De la Représentation.** Paris. Gallimard/Le Seuil, 1994
- MARTIGNETTE, Charles & MEISEL, Louis. **Gil Elvgren – The complete pin-ups.** Hong Kong, London, Los Angeles, Madrid, Paris & Tokyo. Taschen, 2008
- MARTIGNETTE, Charles & MEISEL, Louis. **The Great American Pin-up.** Hong Kong, London, Los Angeles, Madrid, Paris & Tokyo. Taschen, 2011
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito.** Lisboa. Veja, 2009
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phénoménologie de la Perception.** Paris. Gallimard, 2005
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le Primat de la Perception.** Paris. Éditions Verdier, 2014
- MIRANDA, José Bragança de. **Corpo e Imagem.** Lisboa. Nova Vega Lda., 2012

- MIRZOEFF, Nicholas. **An Introduction to Visual Culture**. London & New York, Routledge, 2002
- MITCHELL, William John Thomas. **Picture Theory: Essays on Pictorial Representation**. Chicago & London. The University of Chicago Press, 1994
- MORRIS, Desmond. **The Naked Woman – A Study of the Female Body**. London. Vintage Books, 2005
- NEAD, Lynda. **Female Nude – Art, Obscenity and Sexuality**. London & New York. Routledge, 1997
- NEWMAN, Michael. **Video Revolutions – On the History of a Medium**. New York. Columbia University Press, 2014
- NOCHLIN, Linda. **The Body in Pieces, the fragment as a metaphor of Modernity**. London. Thames & Hudson, 2001
- NORA, Pierre. **Les Lieux de Mémoire**. Paris. Gallimard, 1997
- PANOFSKY, Erwin. **IDEA contribución a la historia de la teoría del arte**. Madrid. Ediciones Cátedra, S. A., 1997
- PANOFSKY, Erwin. **Idea: A Evolução do Conceito do Belo**. São Paulo. Livraria Martins Fontes Editora, Ltda, 2000
- PANOFSKI, Erwin. **Renaissance and Renascences in Western Art**. New York. Harper and Row Publishers, 1972
- PANOFSKY, Erwin. **Perspective as Symbolic Form**. New York. Zone Books, 1996
- PINGEOT, Anne. **Le Corps en Morceaux**. Paris. Musée d'Orsay, 1990
- POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference**. London & New York. Routledge, 2003
- PRICE, Sally. **Arts primitifs; regars civilisés**. Paris. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2012
- RANCIÈRE, Jacques. **L'Inconscient Esthétique**. Paris. Éditions Galilée, 2001
- RANCIÈRE, Jacques. **La Fable Cinématographique**. Paris. Seuil, 2001
- RANCIÈRE, Jacques. **Le Destin des Images**. Paris. La Fabrique, 2003
- RANCIÈRE, Jacques. **The Emancipated Spectator**. London. Verso, 2011 [foi consultada a tradução inglesa de **Le Spectateur Émancipé**. Paris. Éditions La Fabrique, 2008]
- RETTBERG, Jill Walker. **Seeing Ourselves Through Technology – How we use selfies, blogs and wearable devices to see and shape ourselves**. London & New York. Palgrave Pivot, 2014
- RUSSO, William Dello. **L'art du nu**. Paris. Hazan, 2011
- SCHEFER, Jean-Louis. **Du Monde et du Mouvement des Images**. Paris. Cahiers du Cinéma, 1997
- SCHNYDER, Peter & TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédéric. **Voir & être vu – Réflexions sur le champ scopique dans la littérature et la culture européenne**. Paris. Éditions L'improviste, 2011

- SCHLESSER, Thomas. **Une Histoire Indiscrete du Nu Féminin – cinq siècles de beauté, de fantasmes et d'oeuvres interdites**. Paris. Beaux Arts Éditions, 2010
- SENA, António. **História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839 -1997**. Porto. Porto Editora, 1998
- SHARF, Aaron. **Art and Photography**. London. Penguin Press, 1968
- SONTAG, Susan. **On Photography**. London. Penguin Books Ltd., 2008
- SPARSHOT, Francis. **The Future of Aesthetics**. Toronto. University of Toronto Press, 1998
- STRAUSS. David Levi. **Between the Eyes: Essays on Photography and Politics**. New York. Aperture, 2003
- TIERNEY, Tom. **Pin-Up Girls of World War II Paper Dolls**. New York. Dover Publications, 2009
- TINAGLI, Paola. **Women in Italian Renaissance Art – Gender, Representation, Identity**. Manchester & New York. Manchester University Press, 1998
- VIRILIO, Paul. **Art as Far as the Eye Can See**. London, New Delhi, New York & Sydney. Bloomsbury, 2012
- VIRILIO, Paul. **La Machine de Vision**. Paris. Galilée, 1998
- WALKER, John Albert. **Art & Outrage: Provocation, Controversy and the Visual Arts**. London. Pluto Press, 1999
- WEISSBERG, Jean-Louis. **Présences à distance. Déplacements virtuels et réseaux numériques: pourquoi nous ne croyons plus la télévision**. Paris. L'Harmattan, 1999
- WELLS, Liz. **Photography Reader**. London. Routledge, 2003
- WOLF, Naomi. **The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used Against Women**. London. Vintage, 1990
- YATES. Frances. **L'art de la Mémoire**. Paris. Gallimard, 1975
- ZEKI, Semir. **Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain**. Oxford. Oxford University Press, 1999

### 3. bibliografia complementar

#### AA VV

- Articulações – ensaios sobre corpo e performance**. Organização de Giselle Ruiz. Lisboa. 7 Letras, 2015
- Between Dream and Nature : Essays on Utopia and Dystopia**. Edição de Dominic Baker-Smith & Cedric Charles Barfoot. Amsterdam. Editions Rodopi, 1987
- Feminist Consequences, Theory for the New Century**. Organização de Elisabeth Brofen & Misha Kavka. New York. Columbia University Press, 2000
- Georges Didi-Huberman – entretiens et conférences**, in AA VV. *Les Grands Entretiens d'artpress*, Paris. imec éditeur/artpress, 2012
- Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers**. Halifax, Nova Scotia. Nova Scotia College of Art and Design, 1983

**Persuasive Imagery – A Consumer Response Perspective.** Edição de Linda Scott & Rajeev Batra. London & New York. Routledge, 2011

**Sculpture, from Antiquity to the Middle Ages.** Edição de Jacques Duby e Jean-Luc Daval. Koln. London. Taschen, 2006

ACCIAIUOLI, Margarida. **António Ferro, A Vertigem da Palavra – retórica, política e propaganda no Estado Novo.** Lisboa. Bisâncio, 2013

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. **La Dialectique de la Raison.** Paris. Gallimard, 1983 [foi também consultada a versão inglesa ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. **Dialectic of Enlightenment.** Stanford, California. Stanford University Press, 2007]

ALPERS, Svetlana. **The Art of Describing.** Chicago. University of Chicago Press, 1983

ALVES, Margarida Brito. **O Espaço na Criação Artística do Século XX – Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade.** Lisboa. Edições Colibri/IHA – Estudos de Arte Contemporânea. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2012

APPADURAI, Arjun. **Dimensões Culturais da Globalização – A Modernidade sem peias.** Lisboa. Editorial Teorema, Lda, 2004

APTER, Emily. **Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France.** Ithaca & New York. Cornell University Press, 1991

AQUIEM, Michèle. **L'Autre Versant du Langage.** Paris. José Corti, 1997

ARASSE, Daniel. **Histoires de Peintures.** Paris. Éditions Denoël, 2004

ARAGON, Louis. **Les Collages.** Paris. Hermann, 1993

ARNOLD, Ken & OLSE, Danielle. **Medicine Man – The Forgotten Museum of Henry Wellcome.** London. The British Museum Press, 2011

ARTAUD, Antonin. **Le Théâtre et son double.** Paris. Gallimard, 1978

AUERBACH, Erich. **Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature.** Princeton. Princeton University Press, 2003

AUGÉ, Marc. **La Guerre des Rêves. Exercices d'ethno-fiction.** Paris. Seuil, 1997

AYTO, John. **Movers and shakers: a chronology of words that shaped our age.** Oxford. Oxford University Press, 2006

BACHELARD, Gaston. **L'Intuition de l'Instant.** Paris. Éditions Gonthier, 1932 [foi consultado texto integral in [classiques.uqac.ca](http://classiques.uqac.ca)]

BANDEIRA, Lourdes Leitão. **Salões Culturais Abertos por Figuras Femininas.** Lisboa. Dislivro, 2006

BARNETT, Richard. **The Sick Rose: Disease and the Art of Medical Illustration.** London. Distributed Art Publishers, 2014

BARTHES, Roland. **Fragments d'un Discours Amoureux.** Paris. Editions du Seuil, 1977

BARTHES, Roland. **Mythologies.** Paris. Points, 2014



- BARTHES, Roland. **La Chambre claire: Note sur la photographie.** Paris. Gallimard, 1980
- BARTHES, Roland. **Le Plaisir du Texte.** Paris. Éditions du Seuil, 1973
- BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso.** Lisboa. Edições 70, 1987
- BAUDRY, Patrick. **La Pornographie et ses Images.** Paris. Armand Colin, 1997
- BEAUVOIR, Simone. **Le Deuxième Sexe.** Paris. Gallimard, 1949
- BENJAMIN, Walter. **Petite Histoire de la Photographie.** Paris. Éditions Allia, 2012
- BERGER, John. **Understanding a Photograph.** London. Penguin Group, 2013
- BERRIOT-SALVADORE, Evelyne. **Les Femmes dans la société française de la Renaissance.** Genève. Droz, 1990
- BLACKBURN, Simon. **Lust.** Oxford. Oxford University Press, 2006
- BOARDMAN, John. **Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period.** London. Thames & Hudson, 1975
- BONNET, Jacques. **Femmes au Bain – Du voyeurisme dans la peinture occidentale.** Paris. Hazan, 2006
- BOURCIER, Marie-Hélène. **Queer Zones. Politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs.** Paris. Balland, 2001
- BOURCIER, Marie-Hélène. **Sexpolitiques. Queer Zones 2.** Paris. La fabrique, 2005
- BRIT, Mehdi & MEATS, Sandrine. **Interviewer la Performance.** Paris. Manuela Éditions, 2014
- BUCCI, Mario. **Anatomia come arte.** Firenze. Il Fiorino, 1969
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. **Philosophie de l'Ornement – D'Orient en Occident.** Paris. Éditions Galilée, 2008
- BURGOS, Jean. **Pour une Poétique de l'Imaginaire.** Paris. Editions du Seuil, 1982
- BURROUGHS, William & GYSIN, Brion. **The Third Mind.** New York. Vicking Press, 1978
- CANTARELLA, Eva & JACOBELLI, Luciana. **Pompéi: Un Art de Vivre.** Paris. Editions Actes Sud, 2011
- CARRIER, Micheline. **La pornographie: base idéologique de l'oppression des femmes.** Sillery. Apostrophe, 1983
- CARUS, Paul. **The Venus of Milo: An Archaeological Study of the Goddess of Womanhood.** Chicago & London. The Open Court Publishing Co., 1916
- CASETTI, Francesco. **Les Théories du Cinéma de 1945 à nos Jours.** Paris. Nathan, 1999
- CHEYNE, George. **The English Malady: or a Treatise of Nervous Diseases of all Kinds; as Spleen, Vapours, Lowness of Spirits, Hypochondriacal, and Hysterical Distempers, &c..** Cornhill. G. Strahan, 1733 [consultado in McBlain Books, Antiquarian Booksellers, volume em venda]
- CHRISTENSEN, Erwin Ottomar. **Primitiv Art.** New York. Thomas Crowel / London. Thames & Hudson, 1955

- CLARCK, Linda. **Women and Achievement in Nineteenth-Century Europe**. Cambridge. Cambridge University Press, 2008
- CLARK, Jimothy James. **The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers**. New York, Knopf & London. Thames & Hudson, 1984
- CLAUDEL, Paul. **L'œil écoute**. Paris. Gallimard, 1990
- COHEN, Claudine. **La Femme des Origines: Images de la femme dans la préhistoire occidentale**. Paris. Hescher, 2003
- COKE, Van Deren. **The Painter and the Photograph**. New México. Albuquerque, 1972
- COURTINE, Jean-Jacques & HAROCHE, Claudine. **História do Rosto**. Lisboa. Círculo de Leitores, 1997
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century**. Cambridge, Massachusetts & London, England. MIT Press, 1990
- CURTIS, Gregory. **Disarmed: The Story fo the Venus de Milo**. London. Vintage Books, 2004
- DAMÁSIO, António. **Ao Encontro de Espinosa – As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir**. Lisboa. Publicações Europa-América, 2003
- DAMÁSIO, António. **O Livro da Consciência**. Lisboa. Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2010
- DANTAS, Júlio. **Eterno Feminino**. São Paulo. Companhia Editora Nacional, 1929
- DARDIGNA, Anne-Marie Lugan. **Ces Dames au Salon – féminisme et fêtes galantes au XVIIIe siècle**. Paris. Odile Jacob, 2014
- DEAN, Carolyn. **The Self and Its Pleasures: Bataille, Lacan, and the History of the Decentered Subject**. Ithaca, New York & London. Cornell University Press, 1992
- DELEUZE, Gilles. **L'Image Temps**. Paris. Éditions de Minuit, 1985
- DELEUZE, Gilles. **L'Image Mouvement**. Paris. Editions de Minuit, 1983
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie**. Vol. 2. Paris. Éditions de Minuit, 2013
- DELPORTE, Henri. **L'Image de la Femme dans l'Art Préhistorique**. Paris. Picard, 1993
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le Temps**. Paris. Les Editions de Minuit, 2000
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images Malgré Tout**. Paris. Les Editions de Minuit, 2003
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La Peinture Incarnée**. Paris, Minuit, 1985
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ouvrir Vénus – nudité, rêve, cruauté**. Paris. Gallimard, 1999
- DISDERI, André-Adolphe-Eugène. **L'Art de la Photographie**. Paris. Paris: Chez l'Auteur, 1862 [Foi consultada a edição online Getty Research Institute]
- DONALD, Merlin. **Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition**. Cambridge, Massachusstes. Harvard University Press, 1993
- EASTWOOD, Kay. **Women and Girls in the Middle Ages**. New York. Crabtree, 2004
- ECO, Umberto & PEZZINI, Isabella. **Le musée, demain**. Le Kremlin Bicêtre. Casimiro Livres, 2015



- EGER, Elizabeth & PELTZ, Lucy. **Brilliant Women, 18th-Century Bluestockings**. London. National Portrait Gallery, 2008
- ELSEN, Albert. **The Partial Figure in Modern Sculpture: From Rodin to 1969**. Baltimore. Baltimore Museum of Arte, 1969-70
- ELSNER, John & CARDINAL, Roger. **The Cultures of Collecting**. Cambridge. Harvard University Press, 1994
- FARGE, Arlette. **Le Goût de l'Archive**. Paris. Éditions du Seuil, 1989
- FELLINI, Frederico & SAGAN, Françoise. **Mirror of Venus**. New York. Random House, Ridge Press 1966
- FEUERBACH, Ludwig. **The Principles of the Philosophy of Future**. London. Hackett Publishing Company Inc., 1986
- FLOR, Fernando Rodríguez de la. **Era Melancólica, pinturas del imaginario barroco**. Palma de Mallorca. Universitat de las Illes Balears, Col. Medio Meravedí, 2007
- FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**. Paris. Gallimard, 1990
- FRANÇA, José Augusto. **Os Anos Vinte em Portugal**. Lisboa. Editorial Presença, 1992
- FREUD, Sigmund. **L'Inquiétante Étrangeté et Autres Essais**. Paris. Gallimard, 1985
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise & VERNANT, Pierre. **Dans l'œil du Miroir**. Paris. Éditions Odile Jacob, 1997
- FRONTISI-DUCROUX, Françoise. **Du Masque au Visage**. Paris. Flammarion, 2012
- GALLIOT, Marcel. **Essai sur la langue de la réclame contemporaine**. Toulouse. Éditions Privat 1955
- GIL, José. **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia**. Lisboa. Relógio d'Água, 1996
- GIL, José. **O Retrato, A arte do Retrato – Quotidiano e Circunstância**. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1999
- GIRARD, René. **Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism, 1953-2005**. Edição de Robert Doran. Stanford. Stanford University Press, 2008
- GOFFEN, Rona. **Titien's Woman**. New Haven, Connecticut. le muse ale University Press, 1997
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **On the Renaissance**. London. Phaidon Press, 1985
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance**. London. Phaidon, 1972
- GUILIANO, Mireille. **Les Parisiennes**. Paris. Flammarion, 2007
- HAMON, Philippe. **Imageries, littérature et image au XIXe siècle**. Paris. Éditions José Corti, 2001
- HARRIS, Ruth. **Body and Spirit in the Secular Age**. London. Penguin, 1999
- HASKELL, Francis. **Patronos y Pintores: Arte y Sociedad en la Italia Barroca**. Madrid. Ediciones Cátedra, 1980
- HAVELOCK, Christine Mitchell. **The Aphrodite of Knidos and Her Successors: A Historical Review of the Female Nude in Greek Art**. Ann Arbor. University of Michigan Press, 2008

- HOCKNEY, David. **Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters**. London. Thames and Hudson, 2001
- HUIZINGA, Johan. **L'Automne du Moyen Age**. Paris. Payot, 1989
- HUME, David. **Essays, Moral, Political and Literary**. Oxford. Clarendon Press, 1963
- HUNT, Lynn Avery. **The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800**. New York. Zone Books, 1993
- HUSSERL, Edmund. **Recherches Logiques**. Paris. P.U.F., 2003
- HUSSERL, Edmund. **Chose et Espace, Leçons de 1907**. Paris. P.U.F., 1989
- ISER, Wolfgang. **The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response**. Baltimore. Johns Hopkins UP, 1978
- JACOBS, Fredrika. **Defining the Renaissance *Virtuosa*: Women Artists and the Language of Art History and Criticism**. Cambridge. Cambridge University Press, 1997
- JENKINS, Ian & TURNER, Victoria. **The Greek Body**. London. The British Museum Press, 2009
- JOHNS, Catherine. **Sex or Symbol: Erotic Images of Greece and Rome**. London. British Museum Press, 1982
- JOHNSON, Christopher. **Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images**. New York. Cornell University Press & Cornell University Library, 2012
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto, Linha, Plano**. Lisboa. Edições 70, 2006
- KANT, Emmanuel. **Fondements de la Métaphysique des Mœurs**. Paris. Delagrave, 1976
- KAPPELER, Susan. **The Pornography of Representation**. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1986
- KIHM, Christophe. **L'Épreuve de l'image**. Bayard Éditions, 2013
- KIPNIS, Laura. **Pornography: Film and Culture**. New Brunswick. Rutgers University Press, 2006
- KOUSSER, Rachel Meredith. **Hellenistic and Roman Ideal Sculpture: The Allure of the Classical**. Cambridge. Cambridge University Press, 2008
- KRISTEVA, Julia. **Pouvoir de l'Horreur: essais sur l'abjection**. Paris. Seuil, 1980
- LAQUEUR, Thomas. **La Construcción del Sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud**. Madrid. Ediciones Cátedra, 1990
- LAURENTIS, Teresa de. **Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema**. Bloomington. Indiana University Press, 1984
- LEYSER, Henrietta. **Medieval Women**. London. Phoenix Press, 2004
- LOSH, Elizabeth. **Beyond Biometrics: Feminist Media Theory Looks at Selfiecity**. San Diego. University of California, 2014
- LYOTARD, Jean-François. **Discours, Figure**. Paris. Klincksieck, 1974
- MACLEAN, Paul. **The Triune Brain in Evolution**. London. Kluwer Print on Demand, 1990
- MAHON, Alice. **Eroticism & Art**. Oxford. Oxford University Press, 2005

- MARK, Mary Ellen. **Seen Behind the Scene**. London. Phaidon Press Limited, 2008
- MARTINDALE, Charles & THOMAS, Richard. **Classics and the Uses of Reception**. Oxford. Wiley-Blackwell, 2006
- MICHELSON, Peter. **Speaking the Unspeakable: A Poetics of Obscenity**. Albany. State University of New York Press, 1993
- MILNER, Max. **On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit, «Connaissance de l'inconscient»**. Paris. Gallimard, 1991
- MONDZAIN, Marie-José. **Homo Spectator**. Paris. Bayard, 2007
- MOUGEOT, Régor-Robert. **Le Miroir, symbole des symboles**. Paris. Editions Dervy, 1995
- MYRONE, Martin. **Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic Imagination**. London. Tate Publishing, 2006
- NEYRAT, Yvonne. **L'art et l'autre : Le miroir dans la peinture occidentale**. Paris. L'Harmattan, 1999
- NIETZSCHE, Friedrich. **Humain, trop humain**. Paris. Le Livre de Poche, 1995
- NOCHLIN, Linda. **The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society**. London. Thames and Hudson, 1991
- O'REILLY, Sally. **The Body in Contemporary Art**. London. Thames & Hudson, 2009
- PANOFSKY, Erwin. **Estudos de Iconologia – temas humanísticos na Arte do Renascimento**. Lisboa. Editorial Estampa, 1986
- PANOFSKY, Erwin. **Problems in Titian, mostly iconographic**. New York. New York University Press, 1969
- PASSARELLI, Gaetano. **Iconos. Festividades bizantinas**. Madrid. Libsa, 1999
- PASSEMARD, Luce. **Les Statuettes Féminines Paléolithiques dites Vénus Stéatopyges**. Nîmes. Teissier, 1983
- PERROT, Michelle. **Les Femmes ou le Silence de l'Histoire**. Paris. Flammarion, 2012
- PERROT, Philippe. **Le Corps Féminin – Le travail des apparences XVIIIe-XIXe siècle**. Paris. Éditions du Seuil, 1984
- PHILLIPS, Christopher. **Montage and Modern Life: 1919-1942**. Boston. Institute of Contemporary Art. Cambridge, Massachusetts & London, England. The MIT Press, 1992
- PICARD, Max. **The Human Face**. New York. Farrar and Rinehart, 1930
- POWER, Eileen. **Medieval Women**. London. Cambridge University Press, 1975
- PRETTEJOHN, Elizabeth. **Beauty and Art, 1750-2000**. Oxford. Oxford University Press, 2005
- QUIVIGER, François. **The Sensory World of Italian Renaissance Art**. London. Reaktion Books, 2010
- RIFKIN, Benjamin, ACKERMAN, Michael & FOLKENBERG, Judy. **Human Anatomy – Depicting the Body from Renaissance to Today**. London. Thames & Hudson, 2013
- SAINT-POINT, Valentine de. **Manifeste de la femme futuriste**. Paris. Mille et une Nuits, 2005

- SANTANA, Lenis. **Biografía del Desnudo. Visión, acción y función del Arte de posar.** Madrid. Clan, 2013
- SARTRE, Jean-Paul. **The Imaginary.** London and New York. Routledge, 2010
- SASPORTES, José. **Pensar a Dança – a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau.** Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006
- SCOTT, Katie & ARSCOTT, Caroline. **Manifestations of Venus: Art and Sexuality.** Manchester. Manchester University Press, 2000
- SCRUTON, Roger. **Sexual Desire.** New York. The Free Press, 1986
- STIRNER, Max. **The Ego and its Own,** 1844 [foi consultado texto integral in [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)]
- STRAUSS. David Levi. **Words Not Spend Today Buy Smaller Images Tomorrow: Essays on the Present and Future of Photography.** New York. Aperture, 2014
- SUMMERS, David. **Michelangelo and the Language of Art.** New Jersey. Princeton University Press, 1981
- TINAGLI, Paola. **Women in Italian Renaissance Art – Gender, Representation, Identity.** Manchester & New York. Manchester University Press, 1998
- UNBABIN, Katherine. **The Greek and Roman Mosaics.** Cambridge. Cambridge University Press, 2001
- WEBER, Alison. **Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity.** Princeton. Princeton University Press, 1990
- WERNESSE, Hope. **The Symbolism of Mirrors in Art from Ancient Times to the Present.** New York. Edwin Mellen Press, 1999

#### 4. bibliografia subsidiária

##### AA VV

- Antiguidades Egípcias.** Lisboa. Museu Nacional de Arqueologia, 1993
- Continental Feminism Reader.** Compilação de Ann Cahill & Jennifer Hansen. Lanham, Boulder, New York & Oxford. Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2003
- Imagery: Current Developments.** Edição de Peter Hampson, David Marks & John Richardson. New York. Routledge, International Library of Psychology, 1990
- Jeanloup Sieff – Hommage à quatre-vingt *derrières* choisis pour leurs qualités plastiques, intellectuelles ou morales.** Tokyo. Kyoto-Shoin, 1994
- Le Goût de la Photo.** Textes choisis et présentés par Chloé Devis. Paris. Mercure de France, 2010
- Marquesa de Alorna in Portugal – Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico.* Vol I. Lisboa. João Romano Torres Editor, 1904
- Vozes e Olhares no Feminino.** Porto. Edições Afrontamento, 2001
- Women Critics.** Bloomington. Indiana University Press, 1995

- ABED, Aicha Ben. **Stories in Stone: Conserving Mosaics of Roman Africa**. Los Angeles. Los Angeles. Getty Conservation Institute & Tunis, Institut National du Patrimoine, 2006
- ABED, Aicha Ben. **Tunisian Mosaics: Treasures from Roman Africa (Conservation & Cultural Heritage)**. Los Angeles. Getty Conservation Institute, 2006
- AGUIAR, João. **O Trono do Altíssimo**. Lisboa. Edições ASA, 1988
- ALORNA, Marquesa de. **Inéditos. Cartas e outros Escritos**. Selecção, prefácio e notas por Hernâni Cidade. Lisboa. Clássicos de Sá da Costa, 1941
- AMEAL, João. **Dona Leonor, Princesa Perfeitíssima**. Porto. Livraria Tavares Martins, 1968
- APPADURAI, Arjun. **A Vida Social das Coisas – As Mercadorias sob uma Perspectiva Cultural**. Neterói. Eduff, 2009
- ARASSE, Daniel. **La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur**. Paris. Flammarion, 1987
- ARETINO, Pietro. **Sonetti lussuriosi** (1526). Edizione critica e commento di Danilo Romei, in [www.nuovorinascimento.org](http://www.nuovorinascimento.org), 2013
- ÁVILA, Teresa de. **Obras**. Edição de Silverio de Santa Teresa. Burgos, Monte Carmelo. Biblioteca Mística Carmelitana, 1915-1924
- AZIZ, Philippe. **A Civilização Etrusca**. Lisboa. Amigos do Livro, Editores, Lda, sd
- BRUSATIN, Manlio. **Histoire des Couleurs**. Paris. Flammarion, 1986
- BACON, Francis. **Novum Organum ou Verdadeiras Indicações Acerca da Interpretação da Natureza**. Trad. José Aluysio Reis de Andrade. São Paulo. Nova Cultural, 1997
- BAILHACHE, Gérard. **Le sujet chez Emmanuel Lévinas. Fragilité et subjectivité**. Paris. P.U.F., 1994
- BAILLIE, Mariane. **Lisboa nos anos de 1821, 1822 e 1823**. Lisboa. Biblioteca Nacional, 2002
- BALTRUSAITIS, Jurgis. **Anamorphoses**. Paris. Flammarion, 1997
- BARREIRA, Cecília. **História das Nossas Avós – retrato da Burguesa em Lisboa**. Lisboa. Edições Colibri, 1992
- BARROS, João de. **Gramática da Língua Portuguesa. Cartinha, Gramática, Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem e Diálogo da Viciosa Vergonha**, reprodução facsimilada, leitura, introdução e anotações por Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1971
- BARTHES, Roland. **Le Degré Zéro de l'Écriture**. Paris. Editions du Seuil, 1972
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo. Martins Fontes, 2004
- BATAILLE, Georges. **La Valeur D'Usage de Sade**. Paris. Éditions Lignes, 2015
- BATAILLE, George. **Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939**. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1993
- BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres Complètes**. Paris. Gallimard, 1976
- BAUDELAIRE, Charles. **Notes Nouvelles sur Edgar Poe**. Paris. Michel Levy Frères, 1857

- BECKETT, Samuel. **Waiting for Godot**. Cambridge. Cambridge University Press, 2004
- BENJAMIN, Walter. **One-Way Street and Other Writings**. London. NLB/Verso, 1979
- BENNASSAR, Bartolomé. **A Cama, o Poder e a Morte – Rainhas e princesas na Europa do Renascimento ao Iluminismo**. Lisboa. Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2009
- BINGEN, Hildegard von. **Flor Brilhante**. Lisboa. Assírio & Alvim, 2004
- BOCCACCIO, Giovanni. **De Claris Mulieribus**, 1361, revisto e reeditado em 1375 [foi consultada a tradução para o inglês por Virginia Brown, BOCCACCIO. **Famous Women**. Cambridge & London. Harvard University Press, 2001]
- BOLEN, Jean Shinoda. **Goddesses in Everywoman**. New York, Harper Perennial, 2004
- BOLLMANN, Stephen. **Mulheres que escrevem vivem perigosamente**. Lisboa. Quetzal, 2007
- BÖRSCH-SUPAN, Helmut. **Caspar David Freidrich**. New York. George Braziller, 1974
- BRAUN, Marta. **Eadweard Muybridge**. London. Reaktion Books Ltd., 2010
- BRONFEN, Elisabeth. **Cindy Sherman. Photographic Work 1975-1995**. München. Schimer Art Books, 1995
- BRONFEN, Elisabeth. **Over her Dead Body**. Manchester. Manchester University Press, 1992
- BRONFEN, Elisabeth. **The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents**. Princeton. Princeton University Press, 1998
- ROYLES, Michael. **Beethoven in América**. Bloomington. Indiana University Press, 2011
- BUSTAMANTE, Nao. **Corpus Delecti: Performance Art of the Americas**. London & New York. Routledge, 2000
- CAMPBELL, Joseph. **The Hero with a Thousand Faces**. Princeton. Princeton University Press, 1968
- CAMPOS, Álvaro. **Poesia**. Lisboa. Assírio & Alvim, 2002
- CANTARELLA, Eva & JACOBELLI, Luciana. **Un Art de Vivre**. Porto. Editions Actes Sud, 2011
- CARLOS, Isabel. **Alberto Carneiro**. Lisboa. Editorial Caminho, 2007
- CARUSO, Paolo. **Conversazioni con Claude Lévi-Strauss, Michel Foucauld, Jacques Lacan**. Milano. Mursia, 1969
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. **A Arte de Viver em Sociedade**. Lisboa. Parceria António Maria Pereira, 1903
- CATULO. **Carmina**. Tradução de José Pedro Moreira e André Simões. Lisboa. Cotovia, 2012
- CHARTIER, Roger. **Práticas da leitura**. São Paulo. Estação Liberdade, 2001
- CHATELET, Madame du. **Discours sur le Bonheur**. Paris. Rivages, 1997
- CORREIA, Maria Assunção Pinto. **O essencial sobre Carolina Michaëlis de Vasconcelos**. Lisboa, 1986
- CORREIA, Natália. **Poesia Completa**. Lisboa. Publicações Dom Quixote, 2000



- CRIMP, Douglas. **On the Museum's Ruins**. Cambridge, Massachussets & London, England. The MIT Press, 1993
- DAMISCH, Hubert. **Théorie du Nuage, Pour une histoire de la peinture**. Paris, Seuil, 1972
- DANTAS, Júlio. **O Amor em Portugal**. Porto. Livraria Chardron, 1916
- DE PILES, Roger. **The Principles of Painting**. London. J. Osborn, 1743
- DELEUZE, Gilles. **Deux Régimes de Fous**. Paris. Les Editions de Minuit, 2003
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Lisboa. Relógio d'Água, 2001
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Logique de la Sensation**. Paris. Éditions du Seuil, 2002
- DELEUZE, Gilles. **L' Abécédaire**. Paris. Éditions Montparnasse, 1996
- DERRIDA, Jacques. **La Vérité en Peinture**. Paris. Flammarion, 1978
- DESCARTES, René. **Meditações Metafísicas**. Coimbra. Livraria Almedina, 1976
- DESCARTES, René. **Discurso do Método. As Paixões da Alma**. Lisboa. Sá da Costa, 1992
- DONGER, Simon; SHEPHERD, Simon & ORLAN. **Orlan: A Hybrid Body of Artworks**. Oxon & New York. Routledge, 2010
- DONNE, John. *A Nocturnal upon St. Lucy's Day* (c. 1612), in **The Poems of John Donne** (1572-1631). Vol I. Edição de Robin Robbins. London & New York. Routledge, 2014
- DUBY, Georges. **L'Europe au Moyen Age**. Paris. Flammarion, 2011
- DUCHENE, Roger. **Ninon de Lenclos ou La manière jolie de faire l'amour**. Paris. Fayard, 2000
- DUNMORE, John. **From Venus to Antarctica: The Life of Dumont d'Urville**. New Zealand & London. Exile Publishing, 2010
- DWYER, Eugene. **Pompeiiian Domestic Sculpture**. Gorgio Bretschneider Editore, 1982
- EASTWOOD, Kay. **Medieval Society**. New York. Crabtree, 2004
- ECO, Umberto. **O Pêndulo de Foucault**. Lisboa. Difel, 1989
- ECO, Umberto. **Trattato di Semiótica Generale**. Milano. Bompiani, 1971
- EPSTEIN, Suzanne Latt. **The Relationship of the American Illuminists to Caspar David Friedrich**. New York. Columbia University, 1964
- ERASMO. **O Elogio da Loucura**. Lisboa. Guimarães Editores, 1996
- FELDSTEIN, Martin. **The Economies of Art Museums**. Chicago. University of Chicago Press, 1972
- FERREIRA, Reinaldo. **Poemas**. Lisboa. Vega, 1998
- FERREIRA, Vergílio. **Para Sempre**. Lisboa. Bertrand Editora, 1987
- FERRO, António. **As Grandes Trágicas do Silêncio**. Lisboa. H. Antunes Editor, 1917
- FEUERBACH, Ludwig. **The Essence of Christianity**. New York. Harper and Row Publishers, 1957
- FOUCAULT, Michel. **Dits et écrits I (1954-1969)**. Paris. Gallimard, 1994

- FOUCAULT, Michel. **Naissance de la Clinique**. Paris. P.U.F., 2009
- FOUCAULT, Michel. **Surveiller et Punir**. Paris. Gallimard, 1975
- FRAISSE, Geneviève. **Muses de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France**. Paris. Folio / Gallimard, 1995.
- FRANÇA, José-Augusto. **Malhoa e Columbano**. Lisboa. Bertrand, 1987
- FRANZEN, Jonathan. **Purity**. Lisboa. Dom Quixote, 2015
- FRASER, Flora. **Vénus of Empire – The Life of Pauline Bonaparte**. New York. Anchor Books, 2010
- FREUD, Sigmund. **Totem et Tabou**. Paris. Payot, 1990
- FRIED, Michael. **Manet's Modernism: Or, The Face of Painting en the 1860s**. Chicago. University of Chicago Press, 1996
- FRISBY, David. **Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin**. Cambridge. Polity Press, 1985
- FURER, François. **Penser la Révolution française**. Paris. Gallimard, 1978
- GIES, Francês & GIES, Joseph. **Daily Life in Medieval Times**. New York. Black Dog & Leventhal, 1999
- GIMBUTAS, Marija. **The Politics of Women's Spirituality: Essays on the Rise of Spiritual Power Within the Women's Movement**. New York. Doubleday, 1982
- GOETHE, Johan Wolfgang. **Theory of colours**. London. The M.I.T. Press, 1970
- GONÇALVES, Luís Jorge Rodrigues. **Escultura romana em Portugal: uma arte do quotidiano**. Mérida. Studia Lusitana, 2007
- GOODWIN, Elaine. **The Human Form in Mosaic**. Wiltshire. Crowood Press, 2007
- GOUGES, Olympe de. **Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne**. Paris. Mille et Une Nuits, 2003
- GOURNAY, Marie de. **Égalité des hommes et des femmes et Le Grief des Dames**. Paris. Arléa, 2008
- GRABAR, Andre. **Le Premier Art Chrétien (200-395)**. Paris. Gallimard, 1966
- GRABAR, Andre. **L'âge d'Or de Justinien**. Paris. Gallimard, 1966
- GRAVOIS, Marco António. **De ortu, et progressu cultus, ac festi Immaculati Conceptus Beatae Dei genitricis Virginis Mariae**. *Lucae*. Typis Iacobi Iusti, 1762 [foi consultada obra integral in [catalog.hathitrust.org](http://catalog.hathitrust.org)]
- GREENE, Ellen. **Women Poets in Ancient Greece and Rome**. Oklahoma. University of Oklahoma Press, 2005
- GRUMMOND, Nancy Thomson de. **Etruscan Myth, Sacred History, and Legend**. Philadelphia. University of Pennsylvania & Museum of Archaeology and Antropology, 2006
- HEGEL, George Wilhelm Friedrich. **Introductory Lectures on Aesthetics**. London. Penguin Books, 2004
- HEIDEGGER, Martin. **L'Être et Temps**. Paris. Gallimard, 1990
- HEIDEGGER, Martin. **Introdução à Metafísica**. Lisboa. Instituto Piaget, 1997



- HENIG, Martin. **A handbook of Roman art : a survey of the visual arts of the Roman world**. Oxford. Phaidon, 1983
- HOCHMAN, Nadav. **Imagined Data Communities**. Pittsburgh. University of Pittsburgh, 2014
- HOFMANN, Werner; SYAMKEN, Georg & WAMKE, Martin. **Aby Warburg, Die Menschenrechte des Auges: über Aby Warburg**. Frankfurt am Main. Europäische Verlagsanstalt, 1980
- HOLANDA, Francisco de. **Da Ciência do Desenho**. Lisboa. Livros Horizonte, 1985
- HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2008
- HOLWECK, Frederick George. **Fasti Mariani**. Freiburg, 1894 [foi consultada tradução de *Gran Enciclopedia Católica* , in [www.mercaba.org](http://www.mercaba.org)]
- HOLZHEY, Magdalena. **De Chirico**. London. Taschen, 2006
- JANET, Pierre. **The Major Symptoms of Hysteria: fifteen lectures given in the Medical school of Harvard University**. New York & London. Macmillan, 1907 [foi consultada a edição JANET, Pierre. **The Major Symptoms of Hysteria: fifteen lectures given in the Medical school of Harvard University**. Whitefish, Montana, Kessinger Publishing, 2010]
- JOHNSTON, Catherin, LEPPHEN, Helmut & ONRAD, Kasper. **Baltic Light: Early Open-Air Painting in Denmark and North Germany**. New Haven. Yale University Press, 1999
- JUDOVITZ, Dalia. **Drawing on Art: Duchamp and Company**. Minneapolis. University of Minnesota Press, 2010
- KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Lisboa. INCM, 1992
- KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2001
- KEAY, Carolyn. **Henry Fuseli**. London. Academy Editions, 1974
- KENION, Olga. **800 Years of Women's Letters**. Stroud. Sutton Publishing Limited, 1996
- KILMER, Nicholas; MECKLENBURG, Virginia; SELLIN, David & WEINBERG, Barbara. **Frederick Carl Frieseke: The Evolution of an American Impressionist**. Savannah, Georgia. Telfair Museum of Art, 2001
- KING, Pearl & STEINER, Riccardo. **The Freud Controversies, 1941-45**. London & New York. Routledge, 1991
- KOREN, Leonard. **Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers**. Berkeley. Stone Bridge Press, 1994
- KRAUSS, Rosalind. **L'Amour Fou: Photography and Surrealism**. Washington D.C.. Corcoran Gallery of Art. & New York. Abbeville Press, 1985
- KRAUSS, Rosalind. **Cindy Sherman, 1975-1993**. New York & London. Rizzoli, 1993
- LACAN, Jacques. **Écrits**. Paris. Seuil, 1966
- LAFAYETTE, Madame de. **La Princesse de Clèves**. Paris. Éditions Garnier, 1961
- LAFONTAINE-DOSOGNE, Jacqueline. **Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident**. Bruxelles. Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, XI, Tome I, 1964

- LAINEZ, Manuel Mujica. **Bomarzo**. Lisboa. Sextante Editora, Lda., 2010
- LAMAS, Maria. **As Mulheres do Meu País**. Lisboa. Actuais, Distribuidores Gerais, 1948-1950
- LAURENS, Camille. **Les fiancées du diable – enquête sur les femmes terrifiantes**. Paris. Editions Toucan, 2011
- LAWRENCE, Robyn Griggs. **Simply Imperfect – revisiting the wabi-sabi house**. New York. Clarkson Potter, 2004
- LEFÈVRE, Wolfgang. **A Short Exposition Inside the Camera Obscura – Optics and Art under the Spell of the Projected Image**. Berlin. Max Planck Institute for the History of Science, 2007
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Introduction à l'Oeuvre de Marcel Mauss**. Paris. P.U.F., 2012
- LEVI-STRAUSS, Claude. **Les Structures élémentaires de la parenté**. Paris. Mouton de Gruyter, 2002
- LÉVINAS, Emmanuel. **De l'Évasion**. Montpellier. Fata Morgan, 1982
- LIPPARD, Lucy. **Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972**. Berkeley. University of California Press, 1997
- LOMAZZO, Gian Paolo. **Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura**, 1584 [foi consultada edição digitalizada in archive.org]
- LORRIS, Guillaume de & MEUNG, Jean de. **Le Roman de la Rose**. Séc, XIII [foi consultado texto integral in www.gutenberg.org]
- LUCIE-SMITH, Edward. **Adam – the male figure in art**. London. Weidenfeld & Nicolson, 1998
- MACHADO, Cyrillo Volkmar, pintor ao Serviço de S. Magestade O Senhor D. João VI. **Collecção de Memórias, relativas às vidas dos pintores e escultores, architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal**. Lisboa. Imp. De Victorino Rodrigues da Silva, 1823 [foi consultada edição digitalizada de Indiana University Library]
- MACMULLEN, Ramsay. **Christianizing the Roman Empire, A.D. 100-400**. New Haven. Yale University Press, 1984
- MCGURN, Barrett. **Yank, the Army Weekly: Reporting the Greatest Generation**. Golden. Fulcrum Publishing, 2004
- MAGALHÃES, Rui. **Deleuze: a pluralidade metafísica. Sobre Gilles Deleuze, Diferença e Repetição**. Lisboa. Relógio d'Água, 2001
- MANGUEL, Alberto. **Uma História da Curiosidade**. Lisboa. Tinta da China, 2015
- MARGUERITTE, Victor. **La Garçonne**. Paris. Ernest Flammarion, Éditeur, 1922 [foi consultada obra integral in beq.ebooksgratuits.com]
- MARKUS, Robert. **The End of the Ancient Christianity**. New York. Cambridge University Press, 1990
- MARTINET, André. **La Linguistique Synchronique**. Paris. P.U.F., 1970
- MARTINO, Giulio de & BRUZZESE, Marina. **Le Donne Protagoniste nella Storia del Pensiero**. Roma. Liguori, 1994
- MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo Desenho**. Lisboa. Edições 70, 2010

- McALISTER, Linda Lopez. **Hypatia's Daughters. Fifteen Hundred Years of Women Philosophers.** Indianapolis. Indiana University Press, 1996
- MELO, Alexandre. **Arte e artistas em Portugal.** Lisboa. Instituto Camões, 2007
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Parcours deux – 1951-1961.** Lagrasse. Verdier, 2001
- MICHAELIS, Carolina. **A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas damas.** Lisboa. Biblioteca Nacional, 1994
- MICHELANGELO. **Life, Letters and Poetry.** Selection, translation, introduction and notes by George Bull. Oxford. Oxford University Press, 1999
- MINK, Janis. **Duchamp.** London. Taschen, 2013
- MLADENOVA, Olga. **Grapes and Wine in the Balkans: an ethno-linguistic study.** Wiesbaden. Harrassowitz, 1998
- MOLIÈRE. **Les Femmes savantes,** 1672 [foi consultado texto integral in [www.toutmoliere.net](http://www.toutmoliere.net)]
- MONTEFIORE, Simon Sebag. **Jerusalém, a Biografia.** Lisboa. Alêtheia Editores, 2012
- MORENO, Armando. **Biologia do Conto.** Coimbra. Livraria Almedina, 1987
- MORENO, Armando. **A Medicina e a Música.** Lisboa. Medilivro, 2012
- MORENO, Armando. **Sociologia do Ocorrentismo.** Lisboa. Medilivro, 2005
- MORUJÃO, Isabel. **Poesia Conventual Feminina em Portugal – séculos XVII-XVIII.** Porto. FLUP, 2005
- NELSON, Sandra Milledge. **Gender in Archaeology: Analyzing Power and Prestige.** Walnut Creek. Altamira Press, 1997
- NEUTRES, Jérôme. **Brancusi New York 1913-2013.** New York. Assouline, 2014
- NOCHLIN, Linda. **Women Artists: The Linda Nochlin Reader.** Edição de Maura Reilly. London. Thames & Hudson, 2015
- PAGELS, Elaine. **Adam, Eve and the Serpent.** New York. Vintage Books, 1989
- PANOFSKY, Erwin. **Three Essays on Style.** Edição de Irving Lavin. Cambridge, Massachussets & London, England. The MIT Press, 1995
- PARATORE, Ettore. **História da literatura latina.** Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1987
- PASCOAES, Teixeira de. **O Bailado.** Lisboa. Assírio e Alvim, 1987
- PASCOAES, Teixeira de. **O Homem Universal e Outros Escritos.** Lisboa. Assírio e Alvim, 1993
- PASCOAES, Teixeira de. **Obras Completas de Teixeira de Pascoaes.** Organização de Jacinto do Prado Coelho. Lisboa. Livraria Bertrand, 1973
- PAZ, Octavio. **A Chama Dupla – Amor e Erotismo.** Lisboa. Assírio & Alvim, 1995
- PAZ, Octavio. **Fernando Pessoa, o desconhecido de si mesmo.** Lisboa. Veja, 1992
- PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp o El castillo de la pureza.** México. Ediciones Era, 1968
- PELLAND, Ginette. **Freud en Question.** Québec. Les Éditions Québec Amérique Inc., 2003

- PESSOA, Fernando. **Poesias**. Lisboa. Edições Ática, 1980
- PETRÓNIO. **Satyricon**. Lisboa. Livros Cotovia e Delfim F. Leão, 2005
- PICARD, Max. **The World of Silence**. Chicago. Regnery, 1989
- PIERRAT, Emmanuel. **100 Images qui ont fait scandale**. Paris. Höebeke, 2013
- PIZAN, Chistine de. **La Cité des Dames**. Tradução de Thérèse Moreau e Éric Hicks. Paris. Stock, 2003
- PLATÃO. **Protágoras**. Lisboa. Relógio d'Água, 1999
- PLATÃO. **A República**. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1980
- PLATÃO. **Teeteto**. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2010
- REEDER, Harry P. **The Theory and Practice of Husserl's Phenomenology**. Bucharest. Zeta Books, 2010
- REFF, Theodore. **Manet and Modern Paris**. Chicago. University of Chicago Press, 1982
- RHEIMS, Bettina & BRAMLY, Serge. **Rose, c'est Paris**. London. Taschen, 2011 [livro e DVD]
- RIBEIRO, José Silvestre. **História dos Estabelecimentos Scientificos, Litterarios e Artísticos de Portugal, nos sucessivos reinados da Monarquia**. Lisboa. Typographia da Academia Real das Ciências, 1872
- RICHTER, Gisela. **A Handbook of Greek Art**. London. Phaidon Press, 2003
- ROCHA, Andrée. **A Epistolografia em Portugal**. Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985
- RODRIGUES, António. **Álvaro Lapa – Voz das Pedras**. Lisboa. Assírio & Alvim, 2006
- RODRIGUES, Urbano Tavares. **Manuel Teixeira Gomes, O Discurso do Desejo**. Lisboa. Edições 70, 1983
- ROHDE, Erwin. **Psique. La Idea del Alma y la Inmortalidad entre los Gregos**. Madrid. Fonde de Cultura Economica de España . FCD, 1994
- ROSENBLUM, Robert. *The Abstract Sublime* in GELDZAHNER, Henry. **New York Painting and the Sublime: 1940-1970**. Metropolitan Museum of Art, 1969
- ROSS, Andrew. **No Respect: Intellectuals and Popular Culture**. London & New York. Routledge, 1989
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Émile, ou de l'Éducation**, 1762 [foi consultado texto integral in classiques.uqac.ca]
- RUETE, Emily. **Memorias de una Princesa de Zanzibar**. Barcelona. Alba Editorial, 2004
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Indícios de Ouro**. Sintra. Colares Editora, 1993
- SARAIVA, António José. *Francisco de Holanda expoente do esteticismo Renascentista* in **História da Cultura em Portugal**. Lisboa. Jornal do Foro, 1955
- SCHNAPPER, Antoine. **Le géant, la licorne, la tulipe: Collections françaises au XVII<sup>e</sup> siècle**. Paris. Flammarion, 1988
- SCRUTON, Roger. **Beauty: a very short introduction**. Oxford. Oxford University Press, 2011

- SEINGALT, Jacques Casanova de. **Histoire de ma vie**. Paris. Editions Robert Laffont, 1999
- SEMON, Richard. **Die Mneme als erhaltendes Princip im Wechsel des organischen Geschehens**. Leipzig. W. Engelmann, 1908
- SENECA. **Lettre à Lucilius**. Paris. Les trésors de la Littérature, 1995
- SERRÃO, Vítor. **O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses**. Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983
- SHAW, Marion. **An introduction to women's writing, from the Middle Ages to the Present day**. Hemel Hempstead, Herts. Prentice Hall, 1998
- SIEFF, Jeanloup & CAUJOLLE, Christian. **Les indiscretes: photographies inédites**. Göttingen. Steidl, 2008
- SIEGEL, Linda. **Caspar David Friedrich and the Age of German Romanticism**. Boston. Branden Publishing Co, 1978
- SIGNAC, Paul. **D'Eugène Delacroix au Neo-impressionnisme**. Paris. H. Floury, 1921 [foi consultada a edição online Robarts – University of Toronto, in archive.org]
- SNOWMAN, Daniel. **The Gilded Stage. A Social History of Opera**. London. Atlantic Books, 2009
- SOARES, Bernardo. **O Livro do Desassossego**. Vol II. org. Jacinto do Prado Coelho. Lisboa. Ática, 1982
- SOUSA, Martim Lourenço Ramos de Gouveia e. **Judith Teixeira: Originalidade Poética e Descaso Literário na Década de Vinte**. Aveiro. Universidade de Aveiro, 2001 [Tese de Mestrado]
- SOUZA, Vasco de. **Corpus Signorum imperii romani – Portugal**. Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras de Coimbra. Coimbra, 1990
- STAËL, Germaine de. **De l'Allemagne**. Paris. Garnier-Flammarion, 1968
- STRACHEY, James. **The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud**. London. Vintage, 1999
- STRAUSS. David Levi. **From Head to Hand: Art the Manual**. Oxford. Oxford University Press, 2010
- SUMMERS, David. **The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of the Aesthetics**. Cambridge. Cambridge University Press, 2007
- TANIZAKI, Junichiro. **In Praise of Shadows**. London. Vintage Books, 2001
- TANIZAKI, Junichiro. **In Praise of Shadows**. London. Vintage Books, 2001
- TEIXEIRA, JUDITH. **Poesia e Prosa – Judith Teixeira**. Org. Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa. Dom Quixote, 2015
- THOMAS, Chantal. **L'Esprit de Conversation**. Paris. Rivages, 2011
- TICKNER, Lisa. **The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign 1907-1914**. London. Chatto & Windus, 1987
- TORGA, Miguel. **Diário. Vols. I-IV**. Lisboa. D. Quixote, 1999
- TORGA, Miguel. *Ode a Vénus* (1946), in **Poesia Completa**. Vol. II. Lisboa. Dom Quixote, 2000

- TORREZÃO, Guiomar. **No Theatro e na Sala**. Lisboa. David Corazzi Editor. Empreza das Horas Românticas, 1881
- TORREZÃO, Guiomar. **Paris (Impressões de Viagem)**. Porto. Livraria Civilização, Eduardo da Costa Santos Editor, 1888
- TYTELL, John. **The Living Theatre: Art, Exile and Outrage**. New York. Ballantine, 1969
- VALENTIS, Mary & DEVANE, Anne. **Female Rage: Unlocking Its Secrets, Claiming Its Power**. New York. Carol Southern Books, 1994
- VASCONCELOS, Carolina Michäelis de. **A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas Damas**. Lisboa. Biblioteca Nacional, 1994
- VASCONCELOS, José Leite de. **Etnografia Portuguesa. Tentame de sistematização**, Tomo I. Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1933
- VAUGHAN, William. **German Romantic Painting**. New Haven. Yale University Press, 1980
- VÉDRINE, Hélène. **As Filosofias do Renascimento**. Lisboa. Edições Europa-América, 1980
- VENDRYES, Joseph. **Le Langage**. Paris. Albin Michel, 1968
- VINCENT, Frédéric. **Le Voyage Iniciatique du Corps, vers une philosophie du lien**. Paris. Editions Detrad aVs, 2009
- VIRILIO, Paul. **La Vitesse de la Libération**. Paris. Galilée, 1995
- VITERBO, Sousa. **Artes e Artistas em Portugal, Contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas**. Lisboa. Ferin, 1920
- WARBURG, Aby. **Essais florentins**. Paris. Klincksieck, 2003
- WHITFORD, Margaret. **Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine**. London & New York. Routledge, 1991
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Anotações sobre as Cores**. Lisboa. Edições 70, 1987
- WOOD, Christopher. **The Vienna School reader: politics and art historical method in the 1930s**. New York. Zone Books, 2000
- ZAFIROPOULOS, Markus. **Lacan et Lévi-Strauss ou le retour à Freud, 1951-1957**. Paris. P.U.F., 2003

## 5. catálogos de exposição

### AA VV

- Álvaro Lapa. As horas são que horas*. Lisboa. Galeria Valentim de Carvalho, 1989
- Álvaro Lapa*. Porto. Galeria Presença, 1995
- Álvaro Siza Vieira, O corpo como arquitectura – desenhos 1973-2012* [26 Outubro 2015]. Porto. Galeria de Arte Rui Alberto, 2015
- Anatomias Contemporâneas, O Corpo na Arte Portuguesa dos Anos 40* [13 Novembro 1997-25 Janeiro, 1998]. Oeiras. Fundação de Oeiras, 1997



*Art and Love in Renaissance Italy* [11th November 2008-16th February 2009]. The Metropolitan Museum of Art, 2008

*Arte e Vino* [11 aprile-13 settembre 2015]. Palazzo della Gran Guardia, Verona, 2015

*Chagall entre guerre et paix* [21 février-21 juillet, 2013]. Paris. Musée du Luxembourg, 2013

*Corpus – Visões do corpo na coleção Berardo* [10 Outubro 2003-14 Março 2004]. Lisboa. Centro Cultural de Belém, 2003

*David Hockney: a Retrospective* [26th October 1988-3rd January 1989]. London. Tate Modern, 1988

*Degas et le nu* [13 mars-1er juillet 2012]. Paris. Musée d'Orsay, 2012

*Edward Weston, Exhibition, Photography* [7th November 2013-1st February 2014]. Zurich. Edwynn Houk Gallery, 2013

*Ernesto Neto: o corpo, nu tempo*. Santiago de Compostela. Centro Galego de Arte Contemporânea, Xunta di Galicia, 2001

*Europe and the Spirit World or the Fascination with the Occult, 1750-1950* [8 octobre-12 février 2012]. Strasbourg. Musée d'Art Moderne et Contemporain, 2012

*Figures du Corps: Une Leçon d'Anatomie à l'École des Beaux-Arts* [21 octobre 2008-4 janvier 2009]. Paris. Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2008

*Francisco Simões – Escultura, Desenho, Cerâmica*. Figueira da Foz. Figueira Grande Turismo – EM, Centro de Artes e Espectáculos da Figueira da Foz, 2005

*From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter: German Paintings from Dresden* [5th October, 2006-29th April, 2007]. Los Angeles. Getty Center, 2006

*Gio Ponti e la Richard Ginori. L'eleganza della modernità* [4 dicembre 2015-29 febbraio 2016]. Torino. Palazzo Madama, 2015

*Helmut Newton* [24 mars-30 juillet 2012]. Paris. Grand Palais, 2012

*Henri Cartier-Bresson* [12 février-9 juin 2014]. Paris. Centre Georges Pompidou, 2006

*Henri Cartier-Bresson, Portraits* [19 février-7 juin 1998]. Londres, National Portrait Gallery, 1998

*Inner Picture*. London. National Portrait Gallery, em colaboração com Orleans House Gallery, 2005

*Irving Penn: Beyond Beauty* [23rd October 2015-20th March 2016]. The Irving Penn Foundation & Smithsonian American Art Museum. Distribution Yale University Press. New York. American Art Museum, 2015

*Jean-Jacques Henner – De l'Impression au rêve* [1er février-2 juillet 2012]. Paris. Musée National Jean-Jacques Henner, 2012

*L'art au corps: le corps exposé de Man Ray à nos jours* [6 juillet-15 octobre 1996]. MAC, galeries contemporaines des musées de Marseille, 1996

*La Toilette, Naissance de l'Intime* [12 février-5 juillet 2015]. Paris. Musée Marmottan Monet, 2015

*«Mais pas trop vite...». Sous le signe de Vénus* [3 novembre-31 décembre 2011]. Paris. Galerie Mendes, 2011

*Manet: Portraying Life* [26th January -14th April 2013]. London. Royal Academy of Arts, 2013

*Manet en el Prado* [14 octobre 2003-11 enero 2004]. Madrid. Museo Nacional del Prado, 2003

*Masculin/Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours* [24 septembre 2013-12 janvier 2014]. Paris. Musée d'Orsay/Flammarion, 2013

*MédiaMorfoses* – magazine, édition Institut National de l'Audiovisuel. Paris, janvier 2001-octobre 2008

*Modigliani, Soutine et l'Aventure de Montparnasse* [4 avril-9 septembre 2012]. Paris. Pinacothèque de Paris, 2012

*Nackte Männer von 1800 bis heute* [19 Oktober 2012-28 Jänner 2013]. Viena. Leopold Museum, 2012

*Naked before the Camera* [27th Mars-9th September 2012]. New York. Metropolitan Museum of Art, 2012

*Niki de Saint Phalle* [17 septembre 2014-2 février 2015]. Paris. Grand Palais, 2014

*Nude men from 1800 to the present day* [19th October 2012-4th March 2013]. Leopold Museum, Viena

*O nu além das academias* [15 Outubro 2011-1 Julho 2012]. São Paulo. Pinacoteca do Estado, 2011

*Picasso.mania* [7 octobre 2015-29 février 2016]. Paris. Éditions RMN/Grand Palais, 2015

*Pompéi, un art de vivre* [21 septembre 2011-12 février 2012]. Paris. Gallimard / Musée Maillol, 2011

*Portrait Painting in Florence in the Later 1400s*. Washington. National Gallery of Art, October 2008

*Power and Pathos: Bronze Sculpture of the Hellenistic World* [13th December 2015-20th March 2016]. Washington. National Gallery of Art, 2015

*Portraits par Henri Cartier-Bresson: le silence intérieur d'une victime consentante* [18 janvier-9 avril 2006]. Paris. Fondation Henri Cartier-Bresson, 2006

*Rostos de Roma – retratos romanos do Museu Arqueológico Nacional de Espanha* [30 Junho-2 Outubro 2010]. Évora. Museu de Évora, 2010

*Splendeurs et misères. Images de la Prostitution, 1850-1910* [22 septembre 2015-17 janvier 2016]. Paris. Musée d'Orsay/Flammarion, 2015

*The Male Nude: A Survey in Photography* [13th June-28th July 1978]. New York. Marcuse Pfeifer Gallery, 1978

*The Mystery of Appearance, Haunch of Venison* [17th December 2011-18th February 2012]. London. Haunch of Venison Gallery, 2011

*Undressed – The Fashion of Privacy* [22th June 2013-29th September 2013]. Chicago. Art Institut of Chicago, 2013

*Valadon, Uttillo & Utter* [16 octobre 2015-15 février 2016]. Paris. Musée de Montmartre, 2015

*Vieira da Silva: desenhos anatómicos (1926-27)* [6 Novembro 2002-26 Janeiro 2003]. Lisboa. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2002



- ACCIAIUOLI, Margarida. *Exposição de Pintura. Álvaro Lapa*. Lisboa. Galeria Valentim de Carvalho, Março 1984
- BARBER, Tabitha & BOLDRICK, Stacy. *Art Under Attack – histories of British iconoclasm* [2nd October 2013–5th January 2014]. London. Tate Britain, 2013
- BOSWELL, Peter. *Bits & Pieces up Together to Present a Semblance of a Whole: Walker Art Center Collections*. Minneapolis. Walker Art Center, 2005
- BUDDE, Ludwig & NICHOLLS, Richard. *Greek and Roman Sculpture, Fitzwilliam Museum*. Cambridge. Cambridge University Press, 1964
- CHIARI, Alexis; COURTINE-DENAMY, Sylvie; POULAIN, Christine & THEULIÈRE, Guillaume. *Visage: Picasso, Magritte, Warhol* [22 février-22 juin 2014]. Marseille. Centre de la Vieille Charité, 2014
- FABRE, Côme & KRÄMER, Felix. *L'ange du bizarre. Le romantisme noir de Goya à Max Ernst* [5 mars-23 juin 2013]. Paris. Musée d'Orsay/Hatje Cantz, 2013
- FREEDLAND, Jonathan. *George Cheyne & his Work*, lecture, 2003, in *Books & Pamphlets 1476-1838*. Catalogue CCIX, Summer 2014. London. Jarndyce, Antiquarian Booksellers, 2014
- GABORIT, Jean-René. *La Révolution Française et l'Europe, 1789-1799* [16 mars-26 juin 1989]. Paris. Galeries Nationales du Grand Palais, 1989
- GELDZAHLE, Henry. *New York Painting and Sculpture: 1940–1970*. New York. Metropolitan Museum of Art, 1969
- GONÇALVES, Rui Mário. *Álvaro Lapa in Coleção Buccholz*. Estoril. Galeria de Arte Arcada, Dezembro 1987
- LAPA, Álvaro. *A Pintura do Corpo* [8 Junho-18 Dezembro 1994], in *O Rosto da Máscara: A auto-representação na arte portuguesa*. Lisboa. Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1994 – reedição in *Álvaro Lapa. Paisagísticas. Obras-com-palavras* [25 Novembro 2006/28 Janeiro 2007]. Lisboa. Museu da Cidade. Fundação EDP & Assírio & Alvim, 2006
- PEREIRA, Maria Helena Rocha. *Vasos Gregos em Portugal, aquém das colunas de Hércules*. Lisboa. Museu Nacional de Arqueologia, 2007
- WESTERBACK, Colin. *Chuck Close. Nudes 1967-2014* [28th February-29th Mars 2014]. New York. Pace Gallery, 2014

## 6. artigos, comunicações e entrevistas impressas

### AA VV

- Brain and Art*, Frontiers in Human Neuroscience, Journal Series, December 2014, in [journal.frontiersin.org](http://journal.frontiersin.org)
- How the Rokeby “Venus” bought by the Nation for £45,000, was slashed with a chopper by a suffragette in the National Gallery*, in The Daily Sketch, No. 1561, wednesday, March 11, 2014
- Hull, Suffragettes and Art*, Hull Museums, Ferens Art Gallery, Kingston-upon-Hull, in [www.hullcc.gov.uk/museumcollections](http://www.hullcc.gov.uk/museumcollections)
- Le nu – O nu*. Sigila, revue trasdisciplinaire franco-portugaise sur le secret. Paris. Gris-France, n° 35, printemps/été 2015

*Sade, Bataille, Apollinaire, Ovide... Les textes fondamentaux de l'érotisme*, in Le Point, hors-série numéro 9, juillet-août 2006

*Une histoire du détail dans l'art*, dossier in Beaux Arts magazine, juin 2015

ACCIAIUOLI, Margarida. *O Duplo jogo da arte e do poder*, in AA VV. **Arte e Poder**. Lisboa. IHA – Estudos de Arte Contemporânea, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2008

ACCIAIUOLI, Margarida. *A Pintura de Costumes e a Representação do Amor*, in AA VV. **Arte e Erotismo**. IHA – Estudos de Arte Contemporânea, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2012

AQUINO, Tomás de. **De veritate**. *Questión 13. Tratado sobre el arrebató místico*, séc. XIII, s/d.. Cuadernos Anuario Filosófico, nº 89, 1999, in [www.academia.edu](http://www.academia.edu)

ATHANASSOGLU-KALLMYER. *Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold* in The Art Bulletin, No. 74, December 1992

BAETENS, Jan. *Is a photograph worth a thousand films?* in Visual Studies, Vol, 24, No. 2, 2009

BARREIRA, Cecília. *Imagens da mulher na literatura portuguesa oitocentista*, in Faces de Eva – Estudos sobre a Mulher, nº 9. Lisboa. Universidade Nova de Lisboa, 2003

BARTHES, Roland. *Le message publicitaire: rêve et poésie*, in Les cahiers de la publicité, nº 7, 1963

BARTHES, Roland. *Rhétorique de l'image*, in Communications, nº 4, 1964

BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la Vie Moderne*, 1859, cap. IV – *La Modernité*, ensaios publicados em três artigos de Le Figaro – 26/29 novembre, 3 décembre 1863

BAUWENS, Malika. *Vu*, in Beaux Arts magazine, nº 376, octobre 2015

BELLEMAIN-NOËL, Jean. *Max Milner, On est prié de fermer les yeux*, in Romantisme, revue du dix-neuvième siècle, Vol. 22, nº 75, 1992

BENSARD, Eva. *Picasso.mania*, in L'Object d'Art, nº 516, octobre 2015

BÉTARD, Daphné. *Le visage tombe le masque*, in Beaux Arts magazine, nº 356, février 2014

BLUCHE, François. *L'amour baroque*, in Le Figaro, 24 juillet 1996

BÖRSCH-SUPAN, Helmut. *Caspar David Freidrich's Landscaps with Self-Portraits*, in The Burlington Magazine, No. 114, Setember 1972

BOVENS, Luc. *Moral Luck, Photojournalism, and Pornography*, in Journal of Value Inquiry, No. 32, 1998

BROOKS, Peter. *Storied Bodies, or Nana at Last Unveiled*. in Critical Inquiry. Chicago. The University of Chicago Press. Vol. 16, No. 1, Autumn, 1989

CALLE-GRUBER, Mireille. *Claude Simon ou l'imagination verticale*, comunicação in Colóquio *A quoi ça tient ? Montages et relations*, organização de Jonathan Degenève e Sylvain Santi. Paris. Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 17-19 novembre 2011

CHINO, Jorge. *Latin Obsession: The Tragic Tale of a Pin-Up Artist*, in El Andar Magazine, Spring 2002

CLARK, Roy Peter. *Me, My Selfie and I*, in CNN Opinion, 23th November 2013

COHN, Alison. *Jennifer Garner: To the Max (Mara)*, in Elle, 22th July 2013

COOK, David. *History of the motion picture*, in [www.britannica.com](http://www.britannica.com)

- CORTEZ, Maria Teresa. *Emancipação Feminina & Contos de Grimm. Versões Portuguesas do Século XIX*, in *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa, Voz Feminina*, nº1. Lisboa. CIDM, 1994
- COSTELLO, John. *Virtue Under Fire: How World War II Changed Our social and Sexual Attitudes*. Boston. Little Brown, 1985
- CULPEPPER, Emily Erwin. *Ancient Gorgons: A Face for Contemporary Women's Rage*, in *Women of Power*, 1986
- DELEUZE, Gilles. *Désir et Plaisir, lettre à Michel Foucault*, in *Le Magazine Littéraire*, nº 325, octobre 1994
- DELGADO António. *Memoria histórico-crítica sobre el gran disco de Theodosio encontrado in Almendralejo, Leida*. [comunicação apresentada à Real Academia de la Historia em Junta ordinária de 9 de Setembro de 1848]. Madrid. Imprenta de la Viuda de Calero, 1849 [foi consultado texto in [books.google.pt/](http://books.google.pt/)]
- DIAS, Fernando Paulo Rosa. *Álvaro Lapa: Lugares de disjunção e intransigência na confluência da escrita e da pintura* in *Comunicação Imagens da Letra na Arte Contemporânea Portuguesa*, in *Xème Rencontre des Écoles d'Art de la Méditerranée*. Beirute, Campus Universitaire Rafic Hariri, 6 mai 2009
- DOLP, Laura. *Between Pastoral and Nature: Beethoven's Missa Solemnis and the Landscapes of Caspar David Friedrich*, in *Journal of Musicological Research*, Vol. 27, No. 3, July 2008
- DONALD, Merlin. *Précis of Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, in *Behavioral and Brain Sciences*, Cambridge University Press, No. 16.4, 1993
- DOYON, Jacques. *Dominique Baqué, Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporaine*, in *CV Photo, Magazine Ciel Variable – Portraits et Nus/Nudes and Portraits*, nº 58, août, 2002, p. 31
- DURAND, Jacques. *Rhétorique et image publicitaire*, in *Communications*, nº 15, 1970
- DURAND, Jacques. *Rhétorique et publicité*, in *Bulletin des Recherches de Publicis*, nº 4, février 1968
- DURAND, Jacques. *Le rôle du support publicitaire*, in *Inventaire critique*, Prix Marcel Dassault, 1967
- ECO, Umberto. *Cui ha paura del cannocchiale?*, in *Selezione della critica d'arte contemporanea*, nº 32, 1975
- ECO, Umberto. *TV: la Transparence Perdue*, in **La Guerre du Faux**. Paris. Grasset, 1985
- EINSTEIN, Carl. *Gestalt and Concept*, in *October*, No. 107, Winter 2004
- ELKINS, James. *Camera Dolorosa*, in *History of Photography*, Vol. 31, No. 1, Spring 2007
- ELSEN, Albert. *Notes on the Partial Figure*, in *Arteforum* 8, November 1969
- FARWELL, Beatrice. *Manet's 'Espada' and Marcantonio*, in *Metropolitan Museum Journal*. Vol. 2, 1969
- FERNANDES, Maria de Lourdes Correia. *Viúvas ideais, viúvas reais. Modelos comportamentais e solidão feminina (séculos XVI-XVII)*, in *Faces de Eva – Estudos sobre a Mulher*, nºs 1 e 2. Universidade Nova de Lisboa, 1999
- FERNANDES, Rogério. *Estratégias de ironia e de sarcasmo contra a educação feminina em Portugal (séculos XVIII/XIX)*, in *Faces de Eva – Estudos sobre a Mulher*, nº 9. Universidade Nova de Lisboa, 2003

- FINKELSTEIN, Joanne. *Fashioned Identity and the Unreliable Image*, in Critical Studies in Fashion & Beauty. Vol. 1, No. 2, 1st December 2010
- FONTANIER, Augustin. *Extension du domaine du X*, in magazine virtual L'Intermède, dossier *Mois de la photo # 2010*, 27 novembre 2010
- FOSTER, Hal. "Primitive" Scenes, in Critical Inquiry, Vol. 20, No. 1, Autumn, 1993
- FOWLER, Rowena. *Why Did Suffragettes Attack Works of Art?*, in Journal of Women's History, Vol. 2, No. 3, Winter 1991 [foi consultada a edição online in Project Muse]
- GARRÓS, Adalbert Franquesa. *María en el culto y la liturgia – Natividad*, in AA VV. **Gran Enciclopedia Rialp**. Madrid. Rialp, 1991
- GELDER, Hilde van & WESTGEEST, Helen. *Photography and painting in multi-mediating pictures*, in Visual Studies, Vol. 24, No. 2, 2009
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture*, in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 62, 1999
- GONÇALVES Rui Mário. *Nascimento da arte contemporânea – lições do passado de Georg Schmidt*. Lisboa. Casa da Achada, Novembro-Dezembro 2012
- GONZÁLEZ, José María Salvador. *Lo sobrenatural y lo cotidiano en la iconografía medieval de la Natividad de María: Breve aproximación a una leyenda popular*, in Espéculo – revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2010
- GOOSSENS, Cees. *Visual Persuasion: Mental Imagery Processing and Emotional Experiences*, in AA VV. **Persuasive Imagery – A Consumer Response Perspective**. Edição de Linda Scott & Rajeev Batra. London & New York. Routledge, 2011
- GORDON, Frederick. *The Debate between Feuerbach and Stirner: An Introduction*, in The Philosophical Forum, Vol. 8, nos. 2-3-4, 1976
- GRADDY, Kathryn. *The Extraordinary Art Critic Roger de Piles (1635-1709): An Empirical Analysis of his Rankings and Sale Prices*. Department of Economics, Brandeis University, 30th May 2012
- GREEN, David & LOWRY, Joanna. *Photography, cinema and medium as social practice*, in Visual Studies, Vol. 24, No. 2, 2009
- GROSS, Charles. 'Psychosurgery' in Renaissance Art, in Neuroscience 22, No. 10, October 1999
- GUERREIRO, António. *Uma metafísica das imagens* [a propósito de *Shoah*, 1985, de Claude Lanzmann], in ípsilon, 11 Outubro 2013
- GUERRIN, Michel. *Bien au-delà du cliché*, in Le Monde, 14 novembre 2014
- H. Jensen, in Le Monde, 16 mai 2009 [imagem]
- HARRIS, Jean. *A Little-Known Essay on Manet by Stéphane Mallarmé*, in The Art Bulletin 46: 561, December 1964
- HATHERLY, Ana. *Foge, Henriqueta, foge...*, in Faces de Eva – Estudos sobre a Mulher, nº 11. Lisboa. Universidade Nova de Lisboa, 2004
- HATHERLY, Ana, in 57, jornal, ano IV, nº 9. Lisboa, Setembro 1960
- HEINSTEIN, Carl. *Gestalt and Concept*, in October, No. 107, Winter 2004
- HELMS, Laure. *Pour Manet: defense et illustration d'un refusé*, in Les Cahiers Stéphane Mallarmé. Bern. Peter Lang SA, 2004

- HERING, Ewald. *Über das Gedächtnis al seine allgemeine Funktion der Organisierten Materie* [lecture Akademie der Wissenschaften in Vienna, 30 May, 1870]. Leipzig, 1921
- HERTZ, Neil. *Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure*, in *Representations* 4, Fall 1983
- HINDRY, Ann. *Picasso Toujours Contemporain*, in *Beaux-Arts Magazine*, n° 376, octobre 2015
- HOCHMAN, Nadav. *Imagined Data Communities*, comunicação in University of Pittsburgh, February 2014
- HOFFELÉ, Jean-Charles. *Musique en images – Marc Chagall*, in *Diapason*, n° 640, novembre 2015
- HOSDA, Everson Luis Kunzler & SPINELLI, Miguel. *Liberdade e Inclinação nas Teorias Filosóficas de Kant e Husserl*, sd, sg. HUSSERL, Edmund. *Teórico sobre o Prático*, 1901, in [www.ufsm.br](http://www.ufsm.br)
- JACOBS, Fredrika. *Titian's Women by Rona Goffen; Defining the Renaissance Virtuosa: Woman Artists and the Language of Art History and Criticism*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 4, Autumn, 2000
- JEANNEROD, Marc. *De la vision à l'imagination*, in *Sciences Humaines*, hors-série n° 43, décembre 2003/janvier-février 2004
- JEFFRIES, Stuart. *French Artist ORLAN: 'Narcissism Is Important'*, in *The Guardian*. Guardian News and Media Limited, 1st July 2009
- JOBEY, Liz. *Photographer Hans-Peter Feldmann: Life for sale*, in *The Guardian*. Guardian News and Media Limited. Thursday, 27th November 2008
- JORDÃO, Pedro. [1º acto # 1st act] *nudez*, in *Revista NU*, Março de 2004
- KELLY, Joan. *Early Feminist Theory and the Querelle des femmes, 1400-1789*, in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Chicago. University of Chicago Press, 1975
- KIERAN, Matthew. *On Obscenity: The Thrill and Repulsion of the Morally Prohibited*, in *Philosophy and Phenomenological Research*, No. 64, 2002
- KIERAN, Matthew. *Pornographic Art*, in *Philosophy and Literature*, No. 25, 2001
- KLEINER, Fred. *Gallia Graeca, Galia Romana and the Introduction of Classical Sculpture in Gaul*, in *American Journal of Archaeology*, No. 44-4, October 1973
- LACAN, Jacques. *Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien* [conferência no congresso de Royaumont sur la dialectique, septembre 1960], in *Écrits*. Paris. Seuil, 1998
- LAWRENCE, Cynthia. *Women Patrons of Renaissance Art*, in *Renaissance Studies*, 10, June 1996
- LEACH, Cristin. *Old Romantics Tug at the Heart*, in *The Sunday Times*, 24th October, 2004
- LOPES, João. *Entre as Imagens*, in *Diário de Notícias*, 15 Setembro 2006
- LUBBOCK, Tom. *Géricault, Théodore: Study of Truncate Limbs (1818-19)*, in *The Independent*, Friday, 3rd February 2006
- LYON-CAEN, Judith. *Philippe Hamon, Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 25, 2002
- MACHADO, Adelaide Vieira. *Os liceus femininos ou a vingança do sexo forte*, in *Faces de Eva – Estudos sobre a Mulher*, n°s 1 e 2. Universidade Nova de Lisboa, 1999



- MACIEL, Justino. *Olhares do Historiador da Arte perante o discurso original do Cristianismo*, in Revista de História de Arte, nº 1. Instituto de História da Arte FCSH/UNL, 2005
- MAES, Hans. *Art and Pornography*, in Journal of Aesthetic Education, No. 43, 2009
- MARCHE, Stephen. *Sorry, Your Selfie Isn't Art*, in Esquire, The Culture Blog, 24th July 2103, www.esquire.com
- MAREK, Michael. *Jewish scholar challenged tradition with creation of unique library*, in Deutsche Welle, Emissora Internacional Alemã, 24th October 2009
- MARQUES, Pedro. *Espaços Femininos de Leitura e Escrita. D. Francisco Manuel de Melo, Verney e o Planfetarismo filógino setecentista*, in Faces de Eva – Estudos sobre a Mulher, nº 13. Universidade Nova de Lisboa, 2005
- McEVILLEY, Thomas. *Another alphabet: the art of Marcel Broodthaers*, in Art Forum Internacional, November 1989
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne, 4*, in Cadernos de Filosofia. Ideias e Comunicação, 1994
- MERUJE, Teresa. *Do auto-retrato da artista ao retrato da atriz – inclusão e asserção*, in Workshop Fotografia-Investigação-Arquivo. Lisboa. Museu Nacional do Teatro, 7-8 Maio 2013
- MEYEROWITZ, Joanne. *Women, Cheesecake, and Borderline Material*, in Journal of Women's History, No. 8, 1996
- MICHEL, Régis. *L'art des Salons*, in BORDES, Philippe & MICHEL, Régis. **Aux Armes et aux Arts. Les Arts et la Révolution 1789-1799**. Paris. Adam Biro, 1985
- MITCHELL, William John Thomas. *What Do Pictures "Really" Want?* in October, Vol. 77, Summer, 1996
- MORACE, Francesco. *The dynamics of luxury and basic-ness in post-crisis fashion*, in Critical Studies in Fashion & Beauty. Vol. 1, No. 1, 1st October 2010
- NASCIMENTO, Ana Paula. *As esquecidas produções pictórica e crítica de Virgílio Maurício*. Actas do Colóquio *Anais do XXXII Colóquio CBHA 2012 – Direções e Sentidos da História da Arte. Brasília*. Universidade de Brasília/Pinacoteca do Estado de São Paulo Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, Outubro 2012
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*, in Projeto História, nº 10, Dezembro de 1993
- PENEDOS, Álvaro José dos. *Gregos, em busca a igualdade*, in Revista da F.L.U.P., Série de Filosofia, nºs 5 e 6, 1988-89
- PEREIRA, Fernando António Baptista. *A 'Olympia' de Manet à luz dos 'Untitled Film Stills' de Cindy Sherman. A Obra de Arte como possibilidade hermenêutica de outra obra de arte*, in QUARESMA, José & DIAS, Fernando Rosa (eds.). **Investigação em Arte. Uma floresta, muitos caminhos**. Lisboa. CIEBA-FBAUL, 2010
- PEREIRA, Fernando António Baptista. «... les miracles que font les couleurs et leur grande force...»: *la symbolique de la couleur chez Francisco de Holanda*, in Couleur de la morale, morale de la couleur – Actes du Colloque de Montbéliard. Montbéliard. Presses Universitaires de Franche-Comté, 16-17 septembre 2005
- PEREIRA, Maria Helena Rocha. *Presenças Femininas na Época dos Descobrimentos*, in Revista Oceanos, nº 21 – *Mulheres no Mar Salgado*, Janeiro/Março 1995

- PERNES, Fernando. *Artes Plásticas. Exposições recentes*, in Vida Mundial. Lisboa, nº 1667, 21 Maio 1971
- PESSOA, Miguel. *Retratos ou Alegorias nos mosaicos das Estações do Ano da Villa Romana do Rabaçal, Penela, Portugal?*, in Revista de História de Arte, nº 5. Instituto de História da Arte, FCSH/UNL, 2008
- PETERSON, Maggie Wolff. *The Glamour Side of Photography*, in North Valley Business Journal 5, Section 1, September 1994
- PINSON, Stephen. *Daguerre, expérimentateur du visuel*, in Études Photographiques, nº 13, juillet 2003
- POLLOCK, Griselda. *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign 1907-1914 by Lisa Tickner*, in *Journal of Design History*, Vol. 3, No. 1, 1990 [foi consultada a edição online de Journal Design History]
- PONTON, Olivier. *L'inhumaine humanité des Grecs ou comment surmonter le dégoût de l'homme*, in Noesis, nº 10, 2006, in noesis.revues.org
- PRETTEJOHN, Elizabeth. *Reception and Ancient Art: The Case of the Venus de Milo*, in AA VV. **Classics and the Uses of Reception**. Edição de Charles Mantindale & Richard Thomas. Oxford. Wiley-Blackwell, 2006
- QUENTIN, Florence. *Les Femmes et la Philosophie*, in Le Monde des Religions. Hors Série nº 9, 2009
- REFF, Theodore. *Manet's Portrait of Zola*, in Burlington Magazine, January, 1975
- REFF, Theodore. *The Chronology of Degas's Notebooks*, in Burligton Magazine, December 1965
- REJLANDER, Oscar Gustave. *An Apology for Art Photography*, comunicação apresentada na South London Photographic Society, 12th February, 1863
- RIAN, Jeff. *What's all this body art?*, in Flash Art, No. 168, January/February, 1993
- RICE, Patricia. *Prehistoric Venuses: Symbols of Motherhood or Womanhood?*, in Journal of Anthropological Research, No. 37, 1982
- RIDGWAY, Brunilde Sismondo. *The Aphrodite of Arles*, in American Journal of Archaeology, No. 802, Spring 1976
- ROUGE, Dominique. *Les lectures psychanalytiques des œuvres littéraires*, in Synergies, nº 8, Université Pédagogique de Cracovie, Pologne. 2011
- SAINT-POINT, Valentine. *Le théâtre de la femme*, in Montjoie!: organe de l'impérialisme artistique françois: gazette bimensuelle illustrée, 16 mai 1913
- SALCMAN, Michael. *The Cure of Folly or The Operation for the Stone by Hieronymus Bosch (c. 1450-1516)*, in Neurosurgery, 59, No. 4, October 2006
- SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Dona Joana da Gama no contexto de outras mulheres da renascença*, in Boletim Cultural, nº 27. Fundação Calouste Gulbenkian, Dezembro 2003
- SANTAELLA, Lúcia. *Mulheres em tempos de modernidade líquida*, in Comunicação & Cultura, n.º 6, 2008
- SCRUTON, Roger. *Flesh from the Butcher: How to Distinguish Eroticism from Pornography*, in Times Literary Supplement, 15th April, 2005

- SCUBLA, Lucien. *Le symbolique chez Lévi-Strauss et chez Lacan*. La Revue du MAUSS, n° 37, 2011, 1<sup>er</sup> semestre
- SCUBLA, Lucien. *Le symbolique et le religieux: analyse comparée de la formule canonique de Lévi-Strauss et du schéma L de Lacan*, in *Diacrítica*, 23.2. Braga, 2009
- SPARSHOTT, Francis. *The Future of Aesthetics*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 4, Autumn, 2000
- SEKULA, Allan. *The Body and the Archive*, in *October*, Vol. 39, Winter 1986
- SEELIG, Beth. *The Rape of Medusa in the Temple of Athena: Aspects of Triangulation*, in *International Journal of Psycho-Analysis*, No. 83. London, 2002
- SEWEL, Guy. *The Culture Industry*, in *Journal of The University of York Philosophy Society*. Vol. 8, Summer 2011 in [dialecticonline.wordpress.com](http://dialecticonline.wordpress.com)
- SILVA, Maria Regina Tavares. *Feminismo em Portugal na Voz de Mulheres Escritoras do Início do Século XX*, in *Cadernos Condição Feminina*, n° 15, 2<sup>a</sup> edição. Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres, 1992
- SILVA, Maria Regina Tavares da. *O Que Se Dizia Sobre as Mulheres*, in *Revista Oceanos*, n° 21, Janeiro/Março 1995
- SIMON, Claude. *La Fiction mot à mot*, comunicação in *Colóquio Cerisy Le Nouveau Roman*, 1972, in *Œuvres*, 1. Cerisy Archives, Bibliothèque de la Pléiade, 1972
- SOLOMON-GODEAU, Abigail. *The Legs of the Countess*, in *October*, No. 39, Winter 1986
- SWINERS, Jean-Louis. *Fonction de l'image dans la communication commerciale*, in *Le Directeur Commercial*, février 1968
- SWINERS, Jean-Louis. *Problèmes du photo-journalisme contemporain*, in *Techniques graphiques*, n° 57, 1965
- TAROT, Camile. *Marcel Mauss et l'invention du symbolique*, in *La revue du M.A.U.S.S.*, n° 12, 1998, 2<sup>e</sup> semestre
- THEBAUD, Françoise. *De Pénélope a Clio – Forces et faiblesses de l'Histoire des femmes en France*, in *Faces de Eva – Estudos sobre a Mulher*, n° 11. Universidade Nova de Lisboa, 2004
- TIFENTALE, Alise. *The Selfie: Making sense of the “Masturbation of Self-Image” and the “Virtual Mini-Me”*. The Graduate Center, CUNY, City University of New York, 2014
- TONKINWISE, Cameron. *Beauty-in-Use*, in *Design Philosophy Papers*, Issue 2, 2003
- TORRES, Eduardo Cintra. *Arte, Publicidade e Intertextualidade*. Conferência in *Curso de Doutoramento em História de Arte*. FCSH-UNL, 9 Outubro 2014
- TRONCY, Eric. *La Venus de Brown*, in *Numero*, novembre 2006
- TUCKER, Abigail. *How Does the Brain Process Art?*, in *Smithsonian Magazine*, November 2012
- VAN HOUSE, Nancy & CHURCHILL, Elisabeth. *Technologies of Memory: Key Issues and Critical Perspectives*, in *Memory Studies*, 1(3), September 2008
- VANDERBEEKEN, Robrecht. *Media art and the resurrection of an image: motion and sculpturing*. *Visual Studies*. Vol. 24, No. 2, 2009
- VAQUINHAS, Irene. *Breve reflexão historiográfica sobre a história das mulheres em Portugal: o século XIX*, in *Faces de Eva – Estudos sobre a Mulher*, n° 3. Universidade Nova de Lisboa, 2000



WHITCOMBE, Elizabeth. *Marey, Muybridge and Londe: The Photography of Pathological Locomotion*, in *History of Photography*, 23, No. 3, Autumn 1999

WHITE, Egbert. *A Free Press in a Citizen's Army*, in *The Journal of Educational Sociology*. Vol. 19, No. 4, December 1945

WISEMAN, Mary. *Rona Goffen, Titian's Women & Freferika Jacobs, Defining the Renaissance Virtuosa: Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 4, Autumn 2000

ZAFRA, Remédios. *Ciberfeminismo y 'net-art', redes interconectadas*, in *Mujeres en Red*. El periódico feminista, abril 2008, in [www.mujeresenred.net](http://www.mujeresenred.net)

## 7. periódicos – jornais e magazines

### [suporte papel]

57, jornal

ABC – Revista Portuguesa

*American Journal of Archaeology*

*Antiquariato*

*Art de l'enluminure*

*Art Press*

*Arte, mensile di Arte, Cultura, informazione*

*Beaux-Arts Magazine*

*Boletim Cultural, Fundação Calouste Gulbenkian*

*Bulletin des Recherches de Publicis*

*Burlington Magazine*

*Cadernos Condição Feminina*

*Cadernos de Filosofia. Ideias e Comunicação*

*Cinéfilo*

*Collection Enigmes du Sacré*

*Communications*

*Comunicação & Cultura*

*Connaissance des Arts*

*Critical Inquiry*

*Critical Studies in Fashion & Beauty*

*CV Photo – Magazine Ciel Variable*

*Design Philosophy Papers*

*Diacrítica*

*Diapason*

*Diário de Notícias*

*Dossier de l'Art*

*Elle*

*Espéculo – revista de estudos literários*

*Études Photographiques*

*Faces de Eva – Estudos sobre a Mulher*

*Flash Art*

*History of Photography*

*Ilustração Portuguesa*

*Imagem*

*International Journal of Psycho-Analysis*

*Invenire, Revista de Bens Culturais da Igreja*

*ípsilon*  
*Journal of Aesthetic Education*  
*Journal of Anthropological Research*  
*Journal of Musicological Research*  
*Journal of Value Inquiry*  
*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*  
*L'Object d'Art*  
*L'œil*  
*La Revue du MAUSS*  
*Le Magazine Littéraire*  
*Le Monde des Religions*  
*Le Point*  
*Les cahiers de la publicité*  
*Les Mystères du Moyen Age*  
*Memory Studies*  
*Montjoie!: organe de l'impérialisme artistique français [février 1913-juin 1914]*  
*Neuroscience 22*  
*NU*  
*October*  
*Philosophy and Literature*  
*Philosophy and Phenomenological Research*  
*Portugal Illustrado*  
*Projeto História*  
*Qantara, magazine des cultures arabe et méditerranéenne*  
*Renaissance Studies*  
*Representations 4*  
*Revista de História de Arte, IHA-FCSH/UNL*  
*Revista Oceanos*  
*Revue d'histoire du XIXe siècle*  
*Sciences Humaines*  
*Sigila, revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret*  
*Synergies*  
*Techniques graphiques*  
*The Art Bulletin*  
*The Art Newspaper*  
*The Burlington Magazine*  
*The Daily Sketch*  
*The Philosophical Forum*  
*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*  
*The New York Times magazine*  
*Times Literary Supplement*  
*Visual Studies*  
*VNA.*  
*Voz Feminina – jornal semanal, científico, literário e noticioso*

## II. audiovisual - cinegrafia e registos audio

*Aloma of the South Seas*. Realização de Alfred Santell, 1941

*Entrevista de Claire Parnet a Gilles Deleuze*, 1988-1989, sobre a obra DELEUZE, Gilles. **L'Abécédaire**. Paris. Éditions Montparnasse, 1996 – apresentada em Novembro 1994 e Maio 1995, canal franco-alemão, TV Arte

*Bert Stern: Original Madman*. Realização de Shannah Laumeister, 2011

*Helena Almeida – Pintura Habitada*. Realização de Joana Ascensão, 2006

*Histoire[s] du Cinéma*. Realização de Jean-Luc Godard, 1988-1998

*Larry Sultan*, entrevista aquando da exposição *Larry Sultan: The Valley*, San Francisco Museum of Art [8th May-1st August, 2004], in Resource Library Magazine

*Le Petit Soldat*. Realização de Jean-Luc Godard, 1960

*Malraux's Shoes*. Realização de Dennis Adams e Paul Colin, 2012

*Man with a Movie Camera – Человек с киноаппаратом, Chelovek s kinoapparatom*. Realização de Dziga Vertov, 1929

ORLAN, Carnal Art, 2008, in [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

Orlan, *The Futur of the Body*, conferência Science Gallery, Dublin, 2014, in [www.youtube.com](http://www.youtube.com)

*Shoah*. Realização de Claude Lanzmann, 1985

*The Heavenly Body*. Realização de Alexander Hall, 1944

*The Story of Film an Odyssey*. Realização de Mark Cousins, 2011

## III. web

### 1. diversos

*Alcipe, Marquesa de Alorna*, António Manuel Nunes. *Guitarra de Coimbra (Parte I)*, in [www.guitarradecoimbra.blogspot.com](http://www.guitarradecoimbra.blogspot.com)

*Andrea Orcagna*, in [www.britannica.com](http://www.britannica.com)

*Art Ander Attack – histories of British iconoclasm* – London, Tate Britain, in [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

*Au Siècle des Lumières, La situation des femmes et les salons au XVIIIe siècle*, in [membres.lycos.fr/brainandart](http://membres.lycos.fr/brainandart), in [thebeautifulbrain.com](http://thebeautifulbrain.com)

*Carta de Madame Sévigné a seu primo, Monsieur de Coulanges*, in [www.academie-en-ligne.fr](http://www.academie-en-ligne.fr)

*Codex 99*, Cincinnati, Ohio, in [www.codex99.com](http://www.codex99.com), site licenciado por Creative Commons BY-NC-SA

*David Hockney*, in [www.hockneypictures.com](http://www.hockneypictures.com)

*Encyclopaedia Britannica*, in [www.britannica.com](http://www.britannica.com)

*Fotomontagem – nu-real: a timeline of fantastic photomontage and its possible influences, 1857 – 2007*, in [www.d-log.info](http://www.d-log.info)

*Ginevra Guidotti*, in [www.ginevraguidotti.com](http://www.ginevraguidotti.com)  
*Gravura com busto de Madame Dacier*, in *Female Spectator*, 1745, de Eliza Haywood, in [www.flw.ugent.be](http://www.flw.ugent.be)  
*Grisba Bruskin*, in [www.saatchigallery.com](http://www.saatchigallery.com)  
*Helmut Newton*, Paris, 2014, in [www.grandpalais.fr](http://www.grandpalais.fr)  
*Henri Cartier-Bresson*, in [www.henricartierbresson.org](http://www.henricartierbresson.org)  
*ícones bizantinos*, in [www.templegallery.com](http://www.templegallery.com) e [www.christies.com](http://www.christies.com)  
*Igor Palmin*, in [tranzit.org](http://tranzit.org)  
*kintsugi*, in [windling.typepad.com](http://windling.typepad.com)  
*kintsugi*, in [www.studiokotokoto.com](http://www.studiokotokoto.com)  
*Le Roman de la Rose*, in [carmichaeldigitalprojects.org](http://carmichaeldigitalprojects.org)  
*Libri Rituales etruscos*, in [mysteriousetruscans.com](http://mysteriousetruscans.com)  
*Madame Récamier por François Gérard*, in [www.carnavalet.paris.fr](http://www.carnavalet.paris.fr)  
*Manifesto*, de Yves Saint Laurent, in [www.youtube.com](http://www.youtube.com)  
*Marilyn Monroe*, in [divinemarilyn.canalblog.com](http://divinemarilyn.canalblog.com)  
*Masculin / Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, Musée d'Orsay, Paris, 24 septembre 2013-12 janvier 2014, página oficial in [www.musee-orsay.fr](http://www.musee-orsay.fr)  
*Meg Stoios*, in [megstoios.blogspot.pt](http://megstoios.blogspot.pt)  
*Mitologia Grega*, in [www.theoi.com](http://www.theoi.com)  
*Moldes com representação teatral*, in [www.almendron.com](http://www.almendron.com)  
*Murray Korman*, in [www.murraykorman.net](http://www.murraykorman.net)  
*Muybridge*, in [nicolewilk.blogspot.pt](http://nicolewilk.blogspot.pt)  
*Olympia, caricaturas*, in *Le Salon*, le 2 juin 1865; *Grand Journal*, 1865; *Journal Amusant*, le 27 mai 1865, in [olympia1865.wordpress.com](http://olympia1865.wordpress.com)  
*ORLAN*, in [www.orlan.eu](http://www.orlan.eu)  
*Paulo Mendes, site oficial do artista*, in [paulomendes.org](http://paulomendes.org)  
*pin-up*, in [thepinupmagazine.com](http://thepinupmagazine.com)  
*pin-up*, in [weheartvintage.co](http://weheartvintage.co)  
*pin-up vintage*, in [www.vintag.es](http://www.vintag.es)  
*Pietro Aretino, Sonetti lussuriosi*, in [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it)  
*Proportion and personality in the Fayum Portraits*, in [www.thebritishmuseum.ac.uk](http://www.thebritishmuseum.ac.uk)  
*Remy Nurse, site oficial do artista*, in [remynurse.co.uk](http://remynurse.co.uk)  
*Street art*, in [www.streetanatomy.com](http://www.streetanatomy.com)  
*TABU – 15e Fórum Le Monde / Le Mans*, 2003, in [forumlemondelemans.univ-lemans.fr](http://forumlemondelemans.univ-lemans.fr)  
*Teatro romano*, in [www.almendron.com](http://www.almendron.com)  
*Urnas etruscas, Úmbria*, in [www.keytoubria.com](http://www.keytoubria.com)  
*waby-sabi*, in [windling.typepad.com](http://windling.typepad.com)

*maby-sabi*, in [www.utne.com](http://www.utne.com)

*Wonder Women: Radical Manchester*, exposição comemorativa no centenário de acentuada sufragista a obras de arte, Manchester Art Gallery, 3rd March-7th April 2013, in [www.manchestergalleries.org](http://www.manchestergalleries.org)

*Victor Friedman*, in [www.vitorfriedman.com](http://www.vitorfriedman.com)

*Zombiesmile*, in [zombiesmile.deviantart.com](http://zombiesmile.deviantart.com)

## **2. periódicos – jornais e magazines**

### **[acesso web]**

*Bluestockings Magazine* – [bluestockingsmag.com](http://bluestockingsmag.com)

*El Pays* – [elpais.com](http://elpais.com)

*Evening Standard* – [www.standard.co.uk](http://www.standard.co.uk)

*Frontiers in Human Neuroscience*, Journal Series – [journal.frontiersin.org](http://journal.frontiersin.org)

*Journal Design History* – [www.jstor.org](http://www.jstor.org)

*Journal of The University of York Philosophy Society* – [dialecticonline.wordpress.com](http://dialecticonline.wordpress.com)

*Journal of Women's History* – [muse.jhu.edu](http://muse.jhu.edu)

*L'Intermède* – [www.lintermede.com](http://www.lintermede.com)

*Le Figaro* – [www.lefigaro.fr](http://www.lefigaro.fr)

*Le Monde* – [www.lemonde.fr](http://www.lemonde.fr)

*Mujeres en Red. El periódico feminista* – [www.mujeresenred.net](http://www.mujeresenred.net)

*Noesis* – [noesis.revues.org](http://noesis.revues.org)

*Playboy* – [www.playboy.com](http://www.playboy.com)

*Playmates by Playboy* – [www.playmates.com](http://www.playmates.com)

*Synergy, The Magazine Dedicated to the Mindfull Living* – [synergymag.ca](http://synergymag.ca)

*The Guardian* – [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com)

*The Independent* – [www.independent.co.uk](http://www.independent.co.uk)

*The New York Times* – [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)

*The Pin-up Magazine* – [thepinupmagazine.com](http://thepinupmagazine.com)

*The Sunday Times* – [www.thesundaytimes.co.uk](http://www.thesundaytimes.co.uk)

*The Telegraph* – [www.telegraph.co.uk](http://www.telegraph.co.uk)

## **3. bibliotecas e arquivos**

*Arquivo de Documentação Fotográfica (ADF)*

*Arquivo Nacional Torre do Tombo* – [antt.dglab.gov.pt](http://antt.dglab.gov.pt)

*BDart – Biblioteca Digital de Arte, Repositório Temático da Universidade do Porto [FBAUP]* – [repositorio-tematico.up.pt](http://repositorio-tematico.up.pt)

*Biblioteca Nacional Digital* – [purl.pt](http://purl.pt)  
*Biblioteca Nacional de Portugal* – [purl.pt](http://purl.pt)  
*Biblioteca de Arte - Fundação Calouste Gulbenkian* – [biblarte.gulbenkian.pt](http://biblarte.gulbenkian.pt)  
*Carmichael Project* [[carmichaeldigitalprojects.org](http://carmichaeldigitalprojects.org) Library] – [libguides.montevallo.edu/index](http://libguides.montevallo.edu/index)  
*Cinemateca Portuguesa - biblioteca e arquivo fotográfico* – [www.cinemateca.pt](http://www.cinemateca.pt)  
*FCSH - Divisão de Bibliotecas e Documentação* – [www.fcsh.unl.pt/faculdade/biblioteca](http://www.fcsh.unl.pt/faculdade/biblioteca)  
*FLUC - Serviços de Biblioteca e Documentação* – [alpha.sib.uc.pt](http://alpha.sib.uc.pt)  
*Hemeroteca Municipal de Lisboa*, [hemerotecadigital.cm-lisboa.pt](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt)  
*Jstor* – [www.jstor.org](http://www.jstor.org)  
*Matrizpix*, documentação fotográfica – [www.matrizpix.dgpc.pt](http://www.matrizpix.dgpc.pt)  
*National Library of Medicine* – [www.designboom.com](http://www.designboom.com)  
*Project Gutenberg* – [www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org)  
*Resource Library Magazine* – [www.tfaoi.com](http://www.tfaoi.com)  
*The Gombrich Archive* – [gombrich.co.uk](http://gombrich.co.uk)  
*World Catalogue* – [www.worldcat.org](http://www.worldcat.org)

#### **4. museus, galerias e leiloeiras**

*Christie's* – [www.christies.com](http://www.christies.com)  
*Guggenheim* – [www.guggenheim.org](http://www.guggenheim.org)  
*Hull Museums*, Reino Unido – [www.hullcc.gov.uk/museumcollections](http://www.hullcc.gov.uk/museumcollections)  
*Institut National du Patrimoine*, Tunisie – [www.inp.rnrt.tn](http://www.inp.rnrt.tn)  
*Le Grand Palais*, Paris – [www.grandpalais.fr](http://www.grandpalais.fr)  
*Leopold Museum*, Viena – [www.leopoldmuseum.org](http://www.leopoldmuseum.org)  
*Manchester Art Gallery*, Manchester – [www.manchestergalleries.org](http://www.manchestergalleries.org)  
*MoMA*, New York – [www.moma.org](http://www.moma.org)  
*Musée Carnavalet*, Paris – [www.carnavalet.paris.fr](http://www.carnavalet.paris.fr)  
*Musée du Louvre*, Paris – [www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)  
*Musée Maillol*, Paris – [www.museemaillol.com](http://www.museemaillol.com)  
*Musée de Montmartre*, Paris – [www.museedemontmartre.fr](http://www.museedemontmartre.fr)  
*Museo del Prado*, Madrid – [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)  
*Museu do Teatro e da dança*, Lisboa – [www.museudoteatroedanca.pt](http://www.museudoteatroedanca.pt)  
*Museu Nacional Arte Antiga*, Lisboa – [www.museudearteantiga.pt](http://www.museudearteantiga.pt)  
*Museu Grão Vasco*, Viseu – [www.patrimoniocultural.pt](http://www.patrimoniocultural.pt)  
*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid – [www.museoreinasofia.es](http://www.museoreinasofia.es)  
*Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid – [www.museothyssen.org](http://www.museothyssen.org)

*Musée d'Orsay*, Paris – [www.musee-orsay.fr](http://www.musee-orsay.fr)  
*Museo Arte Romano*, Merida – [museoarteromano.mcu.es](http://museoarteromano.mcu.es)  
*Museo Arqueológico Nacional*, Madrid – [www.man.es](http://www.man.es)  
*Museo Archeologico Nazionale di Paestum*, Capaccio – [www.museopaestum.beniculturali.it](http://www.museopaestum.beniculturali.it)  
*Museu Coleção Berardo* – [www.museuberardo.pt](http://www.museuberardo.pt)  
*National Gallery of Art*, Washington – [www.nga.gov](http://www.nga.gov)  
*National Portrait Gallery*, London – [www.npg.org.uk](http://www.npg.org.uk)  
*National Museum of Women in the Arts* – [www.nmwa.org](http://www.nmwa.org)  
*Pinacoteca*, São Paulo – [www.pinacoteca.org.br](http://www.pinacoteca.org.br)  
*Pinacothèque de Paris* – [www.pinacothèque.com](http://www.pinacothèque.com)  
*Rijksmuseum*, Amsterdam – [ww.rijksmuseum.nl](http://ww.rijksmuseum.nl)  
*Royal Academy of Arts* – [www.royalacademy.org.uk](http://www.royalacademy.org.uk)  
*Saatchi Gallery*, London – [www.saatchigallery.com](http://www.saatchigallery.com)  
*Sotheby's* – [www.sothebys.com](http://www.sothebys.com)  
*Stair Saint Gallery, London* – [www.europeanpaintings.com](http://www.europeanpaintings.com)  
*Tate Britain*, London – [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)  
*Tate Modern*, London – [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)  
*The British Museum*, London – [www.thebritishmuseum.ac.uk](http://www.thebritishmuseum.ac.uk)  
*The Metropolitan Museum of Art* – [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)  
*The National Gallery of Art*, London – [ww.nationalgallery.org.uk](http://ww.nationalgallery.org.uk)  
*Victoria and Albert Museum*, London – [www.vam.ac.uk](http://www.vam.ac.uk)





**índice onomástico**



- Abakanowicz, Magdalena 90
- Abramović, Marina 112
- Acciaiuoli, Margarida 46, 294-295, 372
- Adão 142, 160-161, 255, 257, 259, 262, 265, 305-306, 416
- Adler, Jankel 296, 302
- Afonso, Nadir 185, 295
- Afrodite 146-147, 149, 159, 161, 209, 265, 330, 399, 403
- Agoty, Jacques Fabien Gautier d' 100
- Alberti, Leon Battista 51, 69, 271, 274, 278, 312-313, 335, 405
- Almada Negreiros, José de 312
- Almeida Júnior, José Ferraz 293-294
- Almeida, Helena 109-110
- Alpers, Svetlana 252, 278
- Altdorfer, Albrecht 273
- Ames, Ramsay 323
- Amoedo, Rodolfo 293-294
- André, Carl 357
- Aragon, Louis 107
- Arasse, Daniel 28, 41, 52, 64, 67, 69-70, 85, 152, 259, 269-271, 321, 325, 327-328, 331, 333, 335-337, 363, 407
- Aretino, Pietro 277-278
- Aristóteles 40, 119, 140, 205, 234, 258, 308
- Arnheim, Rudolf 37, 62, 316
- Artaud, Antonin 46, 99, 125
- Aubin, Eugène 141
- Auerbach, Frank 140, 297-298
- Augé, Marc 37, 40-41, 43, 59, 62-63, 70, 151, 390
- Ávila, Teresa de 345-347
- Baco 207, 249, 276
- Bacon, Francis 40, 297-298, 364
- Baldung, Hans 273, 354
- Balthus 303
- Baptista Pereira, Fernando António 331, 111, 312
- Barbizon, École de 287, 294
- Barthes, Roland 39, 59, 68, 129, 131-132, 135, 366, 401, 408, 417
- Bataille, Georges 349, 59, 86, 158, 170-171, 177, 345, 347-348
- Baudelaire, Charles 43, 45, 69, 86, 103, 162, 371, 408, 418
- Baudrillard, Jean 417, 39, 62, 79, 131, 151, 153, 175, 177, 318, 375, 381
- Bauhaus 316
- Bayard, Hippolyte 147
- Beckett, Samuel 106
- Beecroft, Vanessa 166, 377
- Bellini, Giovanni 271, 273
- Bellucci, Antonio 282
- Belting, Hans 28, 151, 420
- Benjamin, Walter 420, 23, 38, 58-59, 63, 65-66, 70, 86, 100, 254, 364, 368, 400, 418
- Benton, Senador Thomas Hart 145
- Berger, John 35, 38-39, 41-42, 59-60, 64-65, 71, 123, 126, 131, 144, 163, 167, 307, 318, 321, 367, 369, 380, 383, 396, 415, 417
- Bernard, Bruce 303
- Bernini, Gian Lorenzo 157, 160, 284, 345-347
- Bertaux, Jacques 85
- Berteaux, Hippolyte Dominique 288
- Bingen, Hildegard von 190, 253, 346
- Blake, William 190, 287
- Bluestockings 226-227, 246
- Bocawen, Frances 227
- Böcklin, Arnold 106, 289
- Boileau, Nicolas 217-218, 231
- Bonnard, Pierre 164, 266, 295, 299, 365
- Borghese, Pauline 123, 230, 265
- Bosch, Hieronymus 44, 272, 343, 378
- Botero, Fernando 122, 149, 303
- Botticelli, Sandro 12, 86, 91, 99, 108, 271, 325-328, 355, 410
- Boucher, François 222, 224, 283, 285, 410
- Bouguereau, William-Adolphe 157, 185, 189-190
- Boullée, Étienne-Louis 209
- Bourgeois, Louise 46, 109, 113, 405
- Bragança de Miranda, José 40-41, 66, 72, 115, 366, 368, 405
- Brancusi, Constantin 90-91, 296
- Braque, Georges 125, 296, 301
- Braqueais, Bruno 147
- Brauner, Victor 302
- Breder, Hans 109, 127
- Breitner, George Hendrik 290, 365
- Briggs, Annie 355-356
- Brito Alves, Margarida 298, 310
- Bromová, Veronika 100, 112-113
- Bronzino, Agnolo 274, 278
- Broodthaers, Marcel 23, 44
- Brosmer, Betty 323-324
- Brown, Don 147
- Brown, Joan 297
- Brown, June 121
- Brown, Maria 228
- Brueghel, Jan, *O Novo* 22
- Brueghel, Jan, *O Velho* 22

- Brueghel, Pieter, O Velho 139  
 Bruskin, Grise 22  
 Brynner, Yul 160  
 Burne-Jones, Edward 289, 356  
 Butades 405
- Cabanel, Alexandre 93, 118, 157, 285, 294, 330, 403  
 Caesar, Ray 303  
 Caillebotte, Gustave 86-87, 289  
 Calder, Alexander 191  
 Calvino 354  
 Camões, Luís Vaz de 277, 403  
 Campagnola, Domenico 273  
 Campagnola, Giulio 273  
 Campbell, Joseph 404, 418  
 Campelo, António 281, 312  
 Campos, Álvaro de 127, 129, 211  
 Canaletto 282, 364  
 Canova, Antonio 92, 160, 230  
 Caravaggio, Michelangelo da 86, 91-92, 280  
 Cariani, Giovanni 273  
 Carneiro, Alberto 106-107, 120  
 Carracci, Agostino 278  
 Carraci, Annibale 278  
 Caseirão, Jorge 153  
 Cassatt, Mary 86, 89, 289  
 Cassirer, Ernst 16  
 Cellini, Beneduto 92  
 Cézanne, Paul 173, 274, 289-290  
 Chadwick, Helen 102  
 Chagall, Marc 297, 311  
 Chanel, Coco 145  
 Chapone, Hester 227  
 Charcot, Jean-Martin 343-344, 351  
 Chasseriau, Theodore 288  
 Chastain, Jessica 12, 378  
 Cheyne, George 343  
 Chiari, Giuseppe Bartolomeo 283-284  
 Chirico, Giorgio de 304  
 Cícero 124, 257  
 Clark, Kenneth 80, 123, 148, 162-163, 176, 325  
 Clark, Hope 316  
 Clarke, Stephen 356-357  
 Claudel, Camille 303  
 Clément, Félix Auguste 288  
 Conner, Bruce 23  
 Constable, John 93, 140, 142, 280, 287  
 Contreiras, Diogo 281  
 Copérnico, Nicolau 186  
 Corot, Jean Camille 292
- Cortot, Jean-Pierre 209  
 Cosimo, Piero 274, 325  
 Cossa, Francesco 272  
 Couder, Daniel Scheffer 93  
 Courbet, Gustav 86-87, 162, 166, 169, 293, 365  
 Cousin, Jean 276  
 Coutinho, Graça Pereira 46, 114  
 Cranach, Lucas *o Velho* 86, 91, 276-277, 321, 329, 335, 345, 355, 403  
 Crary, Jonathan 120, 130-131  
 Cristo, Jesus 117, 198, 208, 212, 249-251, 253, 261-262, 264-265, 307, 353  
 Cupido 147, 167, 274, 276-277, 282, 325, 328, 334
- Da Vinci, Leonardo 51, 95-96, 100, 153, 273, 309, 364, 403  
 Daguerre, Louis 141  
 Dali, Salvador 84, 91, 297, 312, 405  
 Damásio, António 51-52, 54, 57, 96, 102-103, 107, 5556  
 Dandré-Bardon, Michel-François 230  
 Dante 95, 190, 256, 286, 314, 356, 403  
 Dardigna, Anne-Marie Lugan 215-216, 219, 221, 224, 246  
 David, Jacques-Louis 142, 160, 228, 281, 284  
 De Piles, Roger 67  
 Debord, Guy 35, 373, 381, 383  
 Degas, Edgar 86-89, 103, 289  
 Delacroix, Eugène 164, 230, 288, 290, 365  
 Delaroche, Paul 93, 365  
 Delaunay, Sonia 316, 319  
 Deleuze, Gilles 43, 59, 142, 151, 176, 185, 191, 297, 307-308, 364, 374  
 Delvaux, Paul 297, 312, 316  
 Deneuve, Catherine 375  
 Derain, André 295, 299  
 Descartes, René 40, 59, 97, 102, 127, 143, 379  
 Diaguilev, Serguei 369  
 Diderot, Denis 100, 221-222, 224, 231, 283  
 Didi-Huberman, Georges 12, 19-21, 37, 40-41, 43-44, 58, 99, 135, 151-152, 253, 321, 325-326, 344, 367, 383, 390  
 Dionísio 185, 196, 205, 207, 212, 249, 342, 348  
 Disdéri, Eugène 87-88, 117, 122  
 Dix, Otto 229, 296, 302  
 Dobson, Frank 84  
 Doisneau, Robert 22  
 Donatello 271  
 Donne, John 1  
 Duchamp, Marcel 88, 118, 141, 296, 298

- Duchesse du Maine 219-220  
 Dufy, Raoul 299  
 Duncan, Isadora 369  
 Dürer, Albrecht 51, 271, 273, 316, 345, 354, 364  
 Duvivier, Eric 108
- Eakins, Thomas 141, 160  
 Eco, Umberto 37, 39-41, 43, 59, 61, 70, 130-131, 133, 151, 153, 190-191, 387, 390  
 El Greco 346  
 Elvgren, Gil 324  
 Engels, Friedrich 89  
 Ensor, James 290  
 Epicuro 234  
 Ernest, Max 23, 171, 297  
 Espinosa, Baruch 52, 54, 56, 96, 102-103, 107, 142, 335  
 Etty, William 292  
 Eva 38, 140, 161, 232-234, 255, 257, 259, 262, 276, 303, 305-306, 326-327, 380, 402, 411, 416  
 Export, Valie 108  
 Êxtase Santa Teresa 157, 284, 345, 347  
 Eyerman, J. R. 35
- Fantin-Latour, Henri 90  
 Fayum, retratos de 117, 121, 406  
 Feldmann, Hans Peter 15, 24  
 Fellini, Frederico 403  
 Fernandes, Garcia 281  
 Ferreira, Reinaldo 188  
 Ferreira, Vergílio 395  
 Ferro, António 371-372  
 Feuerbach, Ludwig 254-255  
 Figueiredo, João 395  
 Fleischer, Alain 121  
 Ford, Tom 378  
 Forrester, Lillian 355-356  
 Foucauld, Michel 133  
 Foucault, Jean 191  
 Foucault, Michel 59, 62, 97, 101, 129, 142, 159, 173, 176, 343, 390  
 Foujita, Léonard 296, 302, 374  
 Fra Angelico 265, 271  
 Fracastoro, Girolamo 95  
 Fragonard, Jean 283  
 Francesca, Piero della 271  
 Franceschini, Marcantonio 283-284  
 Franzen, Jonathan 412  
 Fresnel, Augustin 308  
 Freud, Lucien 303, 297-298
- Freud, Sigmund 5, 12, 20, 40, 58-59, 91-92, 144, 174, 344, 349, 351, 355, 372, 375, 382, 404  
 Friedman, Victor 155  
 Friedrich, Caspar David 104-106, 287  
 Fuseli, Henry 286  
 Füssli, Johann Heinrich 84, 286-287
- Gaia 297, 305, 398  
 Galenus, Claudius 94  
 Galileu Galilei 186  
 Galton, Francis 24  
 Garçonne 302, 370-371  
 Gauguin, Paul 170, 288, 290, 292-293, 299, 316  
 Gentileschi, Artemisia 282  
 Gentileschi, Orazio 278, 425  
 Gérard, François 230, 284, 287  
 Géricault, Théodore 81, 85, 91, 98, 160, 287  
 Ghiberti, Lorenzo 271  
 Giambattista Morgagni 97  
 Gibson, Charles Dana 322  
 Gibson, Ralph 166  
 Gil, José 42, 143, 324  
 Giorgione 91, 146, 273-274, 290, 321, 326-330, 335-336  
 Giotto Bordonne 273  
 Girardon, François 85, 147  
 Gloeden, Wilhelm von 160  
 Glover, Edward 5  
 Godard, Jean-Luc 22, 372  
 Goês, Hugo van der 272  
 Goethe, Johann Wolfgang 105, 189, 309, 403  
 Gombrich, Ernst Hans Josef 11-12, 17-19, 69, 71, 187, 251-252, 318, 334  
 Gonçalves, Rui Mário 45, 110  
 Gossaert, Jan 276  
 Goya, Francisco 56, 91, 286-288, 341, 359  
 Grable, Betty 323  
 Grande Deusa 80, 398-399, 402  
 Gray, Gustave 141, 365  
 Gray, Henri 100  
 Green, Pamela 109, 323-324, 370  
 Greene, Milton 375  
 Guattari, Félix 307  
 Guidotti, Ginevra 377
- Hals, Frans 280  
 Hammershøi, Vilhelm 104  
 Harvey, Ellen 24  
 Harvey, William 96  
 Hatherly, Ana 46, 145, 232

- Hauser, Arnold 39, 130  
 Haywood, Eliza 217  
 Hayworth, Rita 303, 323  
 Heck, Johann Georg 79  
 Heckel, Erich 295, 299  
 Heemskerck, Maerten van 276  
 Heidegger, Martin 172, 255, 314, 317  
 Henner, Jean-Jacques 42, 54, 80, 94, 100, 149, 288, 296, 308, 316, 371  
 Henri, Robert 308  
 Herberts, Zena 356  
 Heron, Patrick 303  
 Heston, Charlton 161  
 Hipócrates 94, 342  
 Hitler, Adolf 12, 161  
 Hobbs, Sarah 47  
 Höch, Hannah 22-23, 108  
 Hockney, David 297-298  
 Hogarth, William 97, 146, 190, 280-281  
 Holanda, Francisco de 312  
 Holofernes 91  
 Homero 202, 217, 403  
 Hopper, Edward 103-104, 296  
 Horácio 67, 232, 293-294  
 Horst, Woldemar Janson III, 147  
 Hosting, Viktor 378  
 Hughes, Howard 324  
 Hus, Jan 353  
 Husserl, Edmund 171-172, 341-342  
  
 Igout, Louis Jean Baptiste 141  
 Il Correggio, Parma 274  
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 157, 160, 170, 279, 284, 287, 292, 308, 318-319  
  
 Jan Stephen van Calcar 96  
 Janet, Pierre 344, 351  
 Janson, Anthony III  
 Jarnoux, Maurice 24  
 Jaus, Hans Robert 39, 131-132  
 Jeannerod, Marc 52-54  
 Johansson, Scarlett 375  
 John, Asger 297  
 Johnson, Andrea 376  
 Johnson, Christopher 19  
 Johnson, William H. 316  
 Joly, Martine 334, 407  
 Jordão, Pedro 155  
 Joyce, James 21, 403  
 Judith 91, 130, 350  
  
 Jung, Carl 20, 40, 58, 153, 350, 401, 404  
 Júpiter 123, 277, 334  
  
 Kacere, John 324  
 Kahn, Fritz 116  
 Kandinsky, Vassily 134, 188-189, 289, 296  
 Kechicheva, Elina 12  
 Kertész, André 166, 279  
 King, Andrea 323  
 Kirchner, Ernst Ludwig 295, 299  
 Klee, Paul 189, 295, 301-302  
 Klein, Yves 174, 310, 378  
 Klimt, Gustav 91, 290-291  
 Korshunova, Ruslana 12  
 Kossott, Leon 297-298  
  
 La Monte, Karen 153  
 Lacan, Jacques 59, 68, 86, 128-129, 133, 142-144, 174, 382  
 Lamar, Hedi 322  
 Lambert, Frédéric 37, 40-41, 43, 59, 70, 151, 220-221, 390  
 Lamour, Dorothy 322  
 Langsdon, Ian 12  
 Lapa, Álvaro 45-46, 79, 120  
 Lawrence, Sir Thomas 93, 212  
 Léger, Fernand 296, 303  
 Leighton, Frederick 289, 356  
 Lely, Sir Peter 167, 281-282  
 Lempicka, Tamara de 288, 296  
 Lenclos, Ninon de 218  
 Leocarés 159  
 Les dames du Marais 216  
 Lessing, Gotthold Ephraim 19  
 Lévi-Strauss, Claude 45, 119, 133, 159, 167, 174, 404  
 Lévinas, Emmanuel 124, 176, 308  
 Leyton, Esteban 102  
 Lichtenstein, Roy 298  
 Lipovetsky, Gilles 380  
 Lippi, Fillippo 260, 271  
 Locke, John 98, 227, 231  
 Loo, Jacob van 282  
 Lopes, Gregório 281  
 Lopes, João 385  
 Lotto, Lorenzo 273, 334  
 Loyola, Santo Inácio 346  
 Lutero 329, 354-355  
 Luzzi, Mondino de 95  
  
 Maar, Dora 127

- Machado, Antonio 135  
 Madame d'Épinay 220  
 Madame de La Sablière 216  
 Madame de Lafayette 216-217, 221  
 Madame de Lambert 220-221  
 Madame de Maintenon 217  
 Madame de Montespan 217  
 Madame de Pompadour 223-224, 231, 283  
 Madame de Roland 220  
 Madame de Scudéry (La Pucelle du Marais) 216, 218-219, 230  
 Madame de Sévigné 216-218, 222, 230  
 Madame de Staël 220, 229-230, 232, 247  
 Madame de Tencin 220-222  
 Madame du Chatelet 220, 223, 229  
 Madame du Deffand 220-222  
 Madame Geoffrin 220-222  
 Madame Necker 220, 229  
 Madame Rambouillet 215-217, 227  
 Madame Récamier (Juliette Récamier, la belle Juliette) 215, 229-231, 281, 287  
 Madame Scarron 217  
 Mademoiselle de Lespinasse 220, 222  
 Magritte, René 84, 90, 104-105, 231, 297, 312, 316  
 Maillol, Aristide 315  
 Malevich, Kasimir 189, 290, 296  
 Malhoa, José 294-295  
 Malraux, André 24, 61, 149, 177, 317  
 Manesta, Evelyn 355-356  
 Manet, Edouard 26, 28, 61, 86-88, 111, 127, 162, 288-290, 293, 321, 330-333, 335-337, 363  
 Manguel, Alberto 11-12, 15-19, 22, 42, 52, 57, 71, 276  
 Mann, Thomas 106  
 Mantegna, Andrea 91, 271, 273  
 Marconi, Gaudenzio 141, 160  
 Marey, Étienne-Jules 140-141, 343  
 Marguerite, Victor 302, 370  
 Maria Madalena 208, 279  
 Marie Antoinette 111, 225-226  
 Marin, Georges Louis 285, 321  
 Marques Oliveira, João 294  
 Marquesa de Alorna 223, 231-232  
 Marquise de Pompadour 221-224, 231, 283  
 Marquise de Rambouillet 215-217, 227  
 Marquise de Sablé 217  
 Marte 41, 83, 108, 277, 282, 325, 328  
 Marval, Jacqueline 288, 316, 319  
 Marx, Karl 59, 89, 254  
 Masaccio 271, 326  
 Massys, Jan 329  
 Matisse, Henri 90, 124, 170, 288, 290, 295, 299, 385  
 Maurício, Virgílio 288, 293  
 Mauss, Marcel 119, 124, 174, 349, 379  
 Medina, Henrique 295  
 Meisel, Louis 324  
 Melo e Castro, Eugénio 46  
 Merleau-Ponty, Maurice 43, 64, 67, 143, 157-159, 172-173, 175, 255, 397, 424  
 Mestre de Flémalle 272  
 Michaëlis de Vasconcelos, Carolina 233  
 Michelangelo Buonarroti 142  
 Mijtens, Daniel 280  
 Millais, John Everett 93, 280, 286, 356  
 Milner, Max 36, 58, 135  
 Miró, Joan 296  
 Mitchell, William John Thomas 37-39, 58, 303, 414, 416  
 Mnemosyne 11, 17, 19, 21, 24-25, 54, 58  
 Modigliani, Amedeo 149, 168, 279, 296, 301-302, 308, 425  
 Mondrian, Piet 189, 296  
 Monet, Claude 86, 272, 289  
 Monroe, Marilyn 12, 103, 165, 323-324, 375  
 Montagu, Elisabeth 227-228, 246  
 Montparnasse, Kiki 302, 374  
 Moore, Henry 149, 187, 296, 315, 405  
 Moreau, Gustave 230, 289  
 Moreno, Armando 44, 423-424  
 Morisot, Berthe 86, 289  
 Morris, Robert 109, 157, 318  
 Morzet, Zoe 324  
 Mourão-Ferreira, David 44  
 Munch, Edvard 94, 105, 164, 290-291, 365  
 Musil, Robert 21  
 Napoleão Bonaparte 230, 292  
 Narciso 128, 335, 405  
 Nash, Paul 106, 296  
 Navarro, Ramon 292  
 Necker, Suzanne 220, 229  
 Newton, Helmut 26, 88, 97, 121-122, 126, 166, 363, 375-376, 391  
 Newton, Isaac 308-309  
 Nietzsche, Friedrich 59, 156-157, 254, 304, 349  
 Nurse, Remy 116  
 Ofélia 93, 285, 344, 365  
 Oldenburg, Claes 153  
 Olivier, Louis Camille 141  
 Olympe de Gouges 224-225, 245, 247

- Oporinus, Johannes 96  
 Oppenheim, Dennis 116-117  
 Orlan 381-383  
 Orley, Barend van 276  
 Ovidio 195
- Page, Bettie 323-324  
 Palma Giovane 278  
 Palma Il Vecchio, Jacopo Palma 273, 321, 329, 335-336  
 Palmin, Igor 24  
 Pandora 177, 276  
 Panofsky, Erwin 64, 256, 264, 333, 347  
 Paracelso 95  
 Pascoaes, Teixeira de 136, 249, 404  
 Paz, Octavio 129, 152, 175-177, 413  
 Pechstein, Max 316  
 Penn, Irving 123, 363, 376, 391  
 Pereira Silva, Óscar 288  
 Pessoa, Fernando 9, 129, 205  
 Petrarca 274, 277, 314, 403, 406  
 Picabia, Francis 45, 296  
 Picasso, Pablo 38, 89, 122, 125, 149, 266, 295-296, 301-302, 425  
 Pimenta, Alberto 45  
 Pinto Hora, Horácio 293-294  
 Pissaro, Camille 289-290  
 Pistoletto, Michelangelo 147  
 Platão 94-95, 123-124, 133, 140, 212-213, 217, 234, 256, 258, 342, 349  
 Plüschow, Wilhelm von 160  
 Polke, Sigmar 38, 45  
 Pollock, Jackson 144, 189, 296, 310, 331-332, 356  
 Pombo, Sebastiano del 273  
 Popova, Lyubov 296  
 Poussin, Nicolas 274, 276, 281  
 Praga, Jerónimo de 353  
 Praxíteles 83, 146-147  
 Proust, Marcel 21, 58, 422
- Rainer, Yvonne 109  
 Ramón y Cajal, Santiago 101  
 Rancière, Jacques 7, 37, 39, 57, 132-133, 321, 368, 373  
 Ravesteyn, Dirk de Quade van 280, 291  
 Ray, Man 90, 127, 166, 296-297, 299, 374  
 Rego, Paula 113, 288  
 Reinhardt, Ad 23  
 Rejlander, Oscar Gustav 156  
 Rembrandt van Rijn 168, 280, 309  
 Reni, Guido 86, 91, 278
- Renoir, Pierre-Auguste 86, 170, 288-290  
 Reynolds, Burt 161, 165  
 Reynolds, George 141, 280  
 Rheims, Betina 166, 369  
 Ricci, Sebastiano 70, 282-284  
 Richardson, Mary 169, 353, 356, 417  
 Richter, Adrien Ludwig 105  
 Richter, Gerhard 24, 106  
 Riegel, Alois 151  
 Rilke, Rainer Maria 426  
 Rodchenko, Alexander 296  
 Rodin, Auguste 160, 90-91  
 Rolf, Viktor 378  
 Romano, Giulio 197, 206-207, 211, 250, 276-277  
 Röntgen, Wilhelm Conrad 101  
 Rosso, Medardo 91  
 Rothko, Mark 106, 189, 296, 311  
 Rottenhammer, Johann 278  
 Rousseau, Henri Julien 316  
 Rousseau, Jean-Jacques 60, 220, 224-225, 227, 229, 231  
 Roybet, Ferdinand 288  
 Rubens, Peter Paul 22, 89, 91, 145, 147, 276, 280-283  
 Ruff, Thomas 24, 166  
 Russel, Jane 324
- Sá-Carneiro, Mário de 136  
 Sade 177, 345  
 Sadovská, Dorota 113  
 Saint Laurent, Yves 377-378  
 Saint-Phalle, Niki de 303-304, 319  
 Salomé 86, 91, 260, 263, 293, 369, 375  
 Salonnieres 226  
 Salpêtrière, La 343-344  
 Sansone, Anthony 160  
 Santa Ana 235, 260-261, 264  
 Santo Agostinho 256-258, 398, 422  
 Sanzio, Raffaello 273  
 São João Baptista 86, 207, 260  
 São Tomás de Aquino 119, 258, 262  
 Sartre, Jean-Paul 134-135, 419  
 Sasportes, José 370  
 Savonarola, Girolamo 325, 353, 355  
 Schiele, Egon 291, 295, 300  
 Schmidt, Karl 295, 299  
 Schneemann, Carolee 109  
 Segal, George 103, 148-149, 166, 317  
 Selous, Henry 285, 330  
 Seurat, Georges 290, 292-293  
 Seward, Anna 228



- Shakespeare, William 93, 199, 403  
 Sherazade 234  
 Sherman, Cindy III-III, 313, 331  
 Sieff, Jeanloup 377, 391  
 Signac, Paul 290  
 Silfverstolpe, Malla 228  
 Silva Porto, António 294  
 Simões, Francisco 84, 90  
 Simon, Claude 45, III  
 Sisley, Edgar Alfred 289  
 Sluijters, Jan 297, 316  
 Smirke, Sir Robert 209  
 Snoeren, Rolf 378  
 Soares, Bernardo 35, 158  
 Sócrates 82-83, 123, 349, 379  
 Sokolsky, Melvin 377-378  
 Souza-Cardoso, Amadeo 22  
 Spero, Nancy 46  
 Spranger, Bartholomeus 276, 278, 280  
 Staël, Germaine de 220, 229-230, 232, 244, 247  
 Staël, Nicolas de 303  
 Stein, Gertrude 191, 228, 375  
 Stern, Bert 375  
 Stirner, Max 254-255  
 Sultan, Larry 166  
 Susini, Clemente 99, II6  
 Sustris, Lambert 276, 321, 329-330, 334, 336  
 Swanenburg, Willem van 98  
  
 Tanizaki, Junichiro II8, 187, 275, 309-310  
 Tanning, Dorothea 297, 293  
 Tanoux, Adrien Henri 288  
 Taylor, Elizabeth 375  
 Teixeira, Judith 350  
 Terra-Mãe 81, 297, 329, 376, 398-400, 402  
 Thomas, Chantal 220  
 Tiepolo, Giovanni Domenic 282-283  
 Tintoretto 41, 276, 327  
 Tiziano, Vecellio 64, 91, 96, 146, 266, 273-274, 276, 321, 326-327, 329-330, 332-333, 335-337, 363, 403, 410  
 Tobey, Mark 189, 296  
 Tolman, Ben 51  
 Torga, Miguel 150, 311  
 Torrezão, Guiomar 216  
 Toulouse-Lautrec, Henri de 296  
 Troy, Jean François de 230, 243  
 Tulp, Nicolas 97  
 Turner, William 81-82, 106, 272, 280, 287, 379  
  
 Urlass, Louis 285  
 Utrillo, Maurice 302, 425  
 Utter, André 425  
  
 Valadon, Suzanne 299, 319, 425  
 Valentino, Rudolfo 160  
 Vallotton, Félix 288, 295, 299-300, 336  
 Van Dyck, Anthony 280  
 Van Gogh, Vincent 86, 90, 290, 293, 311  
 Vanderlyn, John 285  
 Vargas, Alberto 322-323  
 Vasari, Giorgio 129, 277  
 Vaz de Carvalho, Maria Amália 231-232  
 Vecchio, Palma Il 273, 287, 321, 329-330, 335-336  
 Vecellio, Tiziano 146, 273, 321, 403  
 Velázquez, Diego 123, 126, 353, 356, 358  
 Vénus 12, 38, 41, 80, 83-84, 88, 91, 99-100, 108, 117-118, 123, 145-150, 167, 181, 203, 230, 257, 265, 269-271, 273-277, 282-285, 287-288, 299, 302, 306, 321, 325-337, 342, 348, 353, 356, 358, 361, 363, 403, 410  
 Vermeer, Johannes 118, 140, 280  
 Veronese, Paolo 276, 328  
 Vesalius, Andreas 95-96, 100  
 Vesey, Elisabeth 227  
 Vieira da Silva, Maria Helena 16, 101, 189  
 Vigée-Lebrun, Elisabeth 226  
 Villeneuve, Julien Vallou de 365  
 Vincent, Frédéric 187, 387  
 Vitruvius 95, 148, 313  
 Vlaminck, Maurice 295, 299  
 Vuillard, Édouard 266, 295, 299  
 Vulcano 41, 205, 276, 282, 328  
  
 Warburg, Aby 7, 09, 11-12, 16-19, 21-22, 24, 37, 39, 52, 57-59, 61, 70-71, 149, 253, 325, 423  
 Warhol, Andy 298, 405  
 Wasser, Thierry 306  
 Watteau, Jean 283, 286  
 Weyden, Rogier van der 272  
 Wycliffe, John 353  
 Yearsley, Ann 227  
 Zelomi 260, 263  
 Zoffany, Johann 22  
 Zurbarán, Francisco de 281



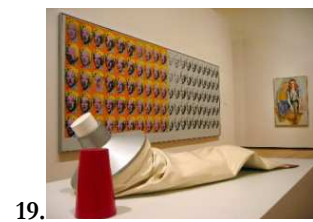
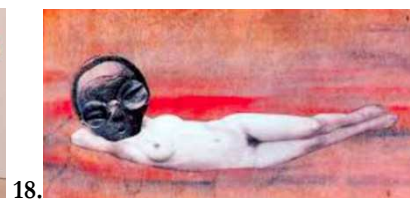
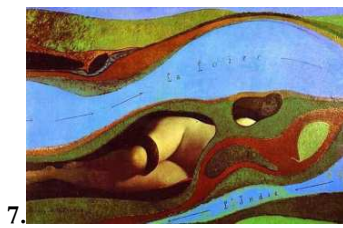
**corpus de imagens**



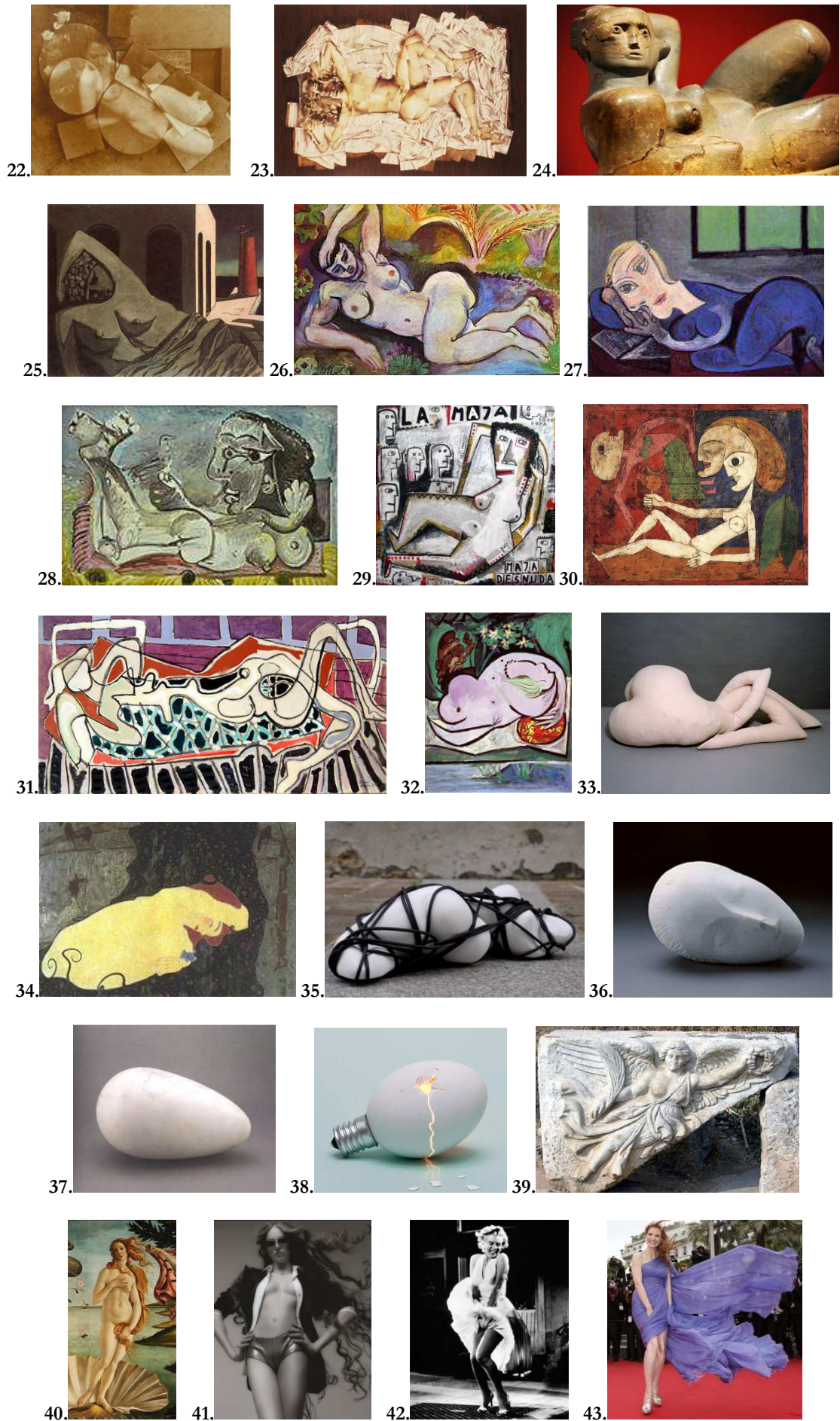
**abertura**

**. o corpo reclinado, pose transversal no fio do tempo**







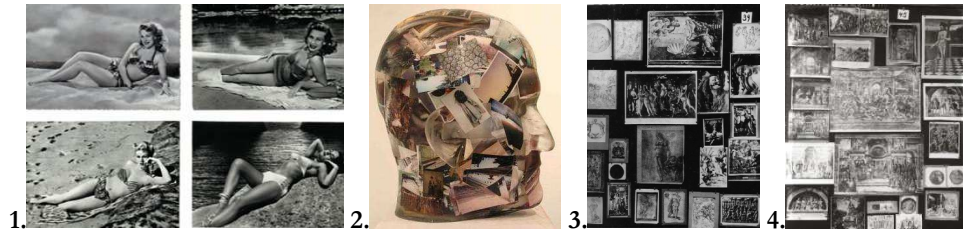




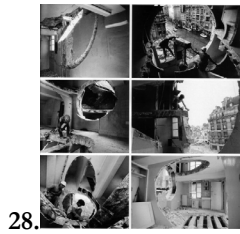
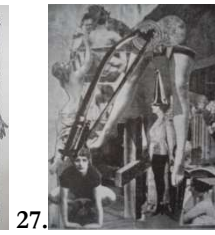
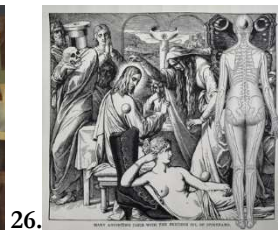
## **A. metodologia**

**. atlas de uma pose – no rasto de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman**









## **B. aproximação**

. *ver e olhar* – experienciar a imagem

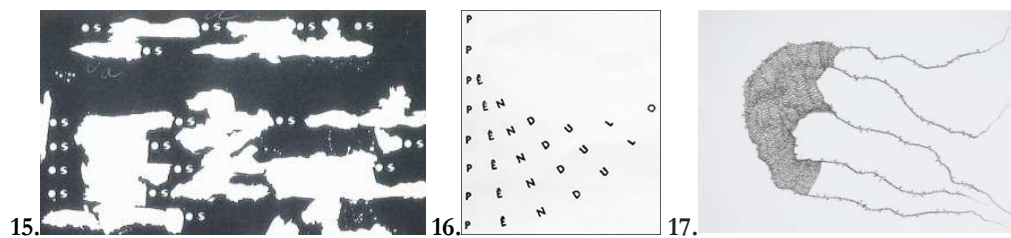
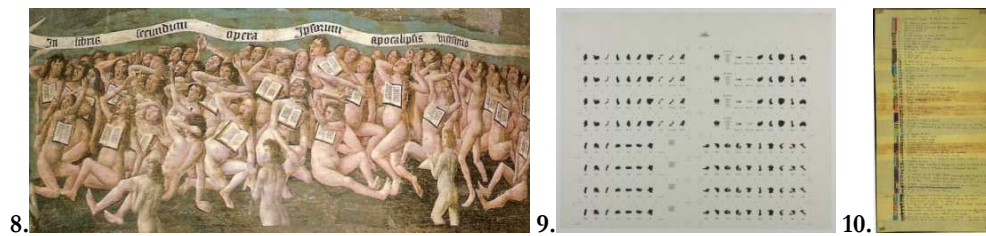
### **I. imagem – solilóquios, diálogos e *boa vizinhança***

### **II. imagem – migrações, memória e reprodutibilidade**

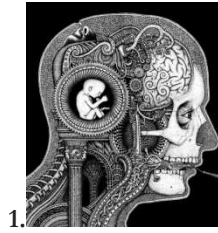




## I. imagem – solilóquios, diálogos e *boa vizinhança*



## II. imagem – migrações, memória e reprodutibilidade





## C. alargamento

. viagens no corpo

## I. corpo e imagem

1. corpo – o todo território e o fragmento
2. *ver, ver-se, ser visto* – o corpo interface entre o *eu* e o *outro*

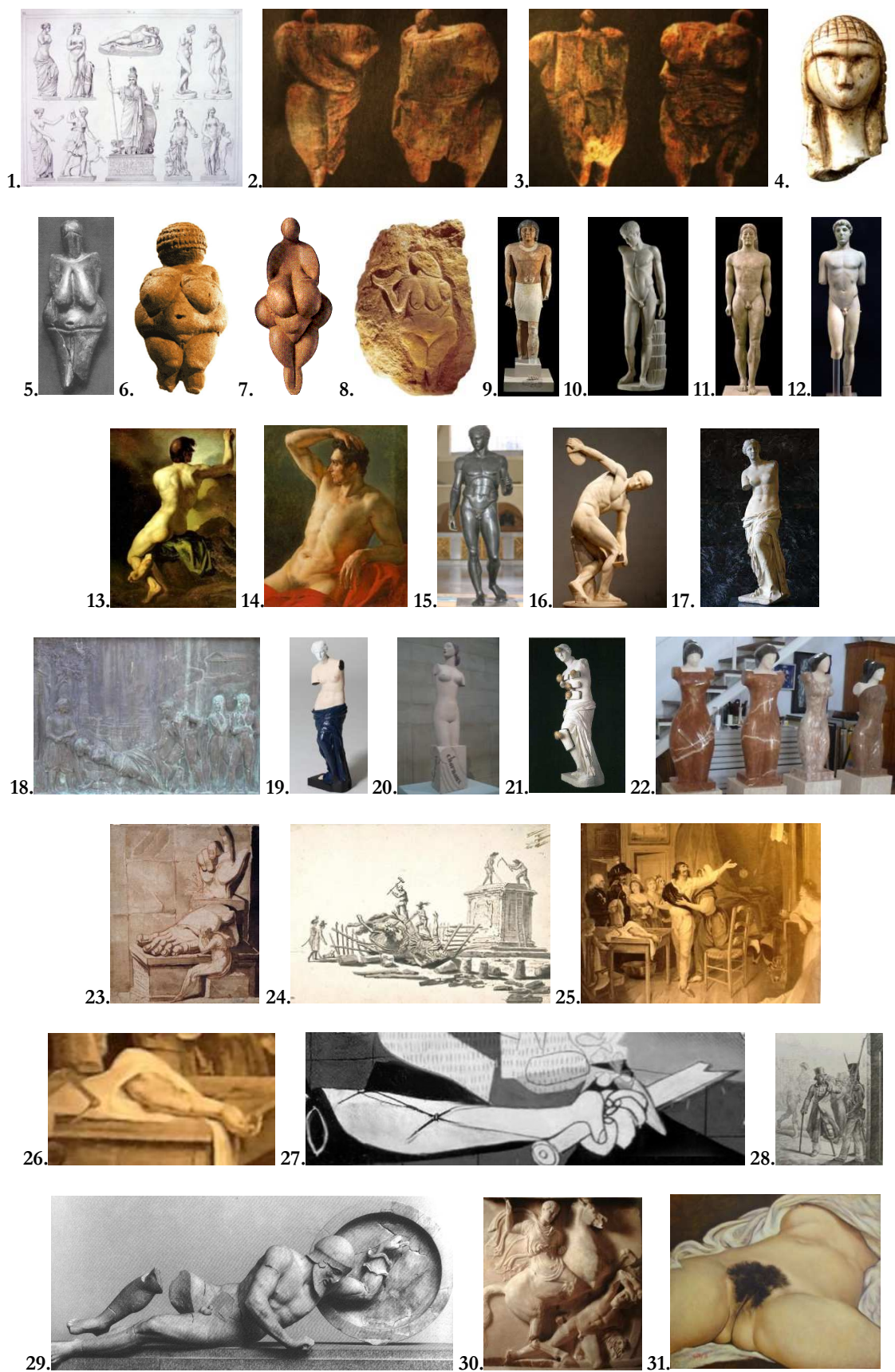
## II. corpo e pose

1. pose e narrativa[s] – nudez e retórica
2. pose com / sem pose – corpo nu / corpo despido

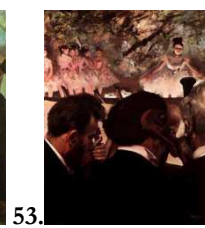
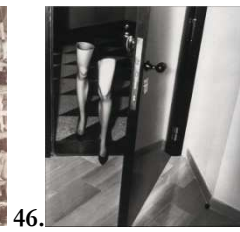
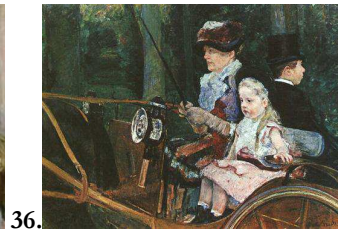


# I. corpo e imagem

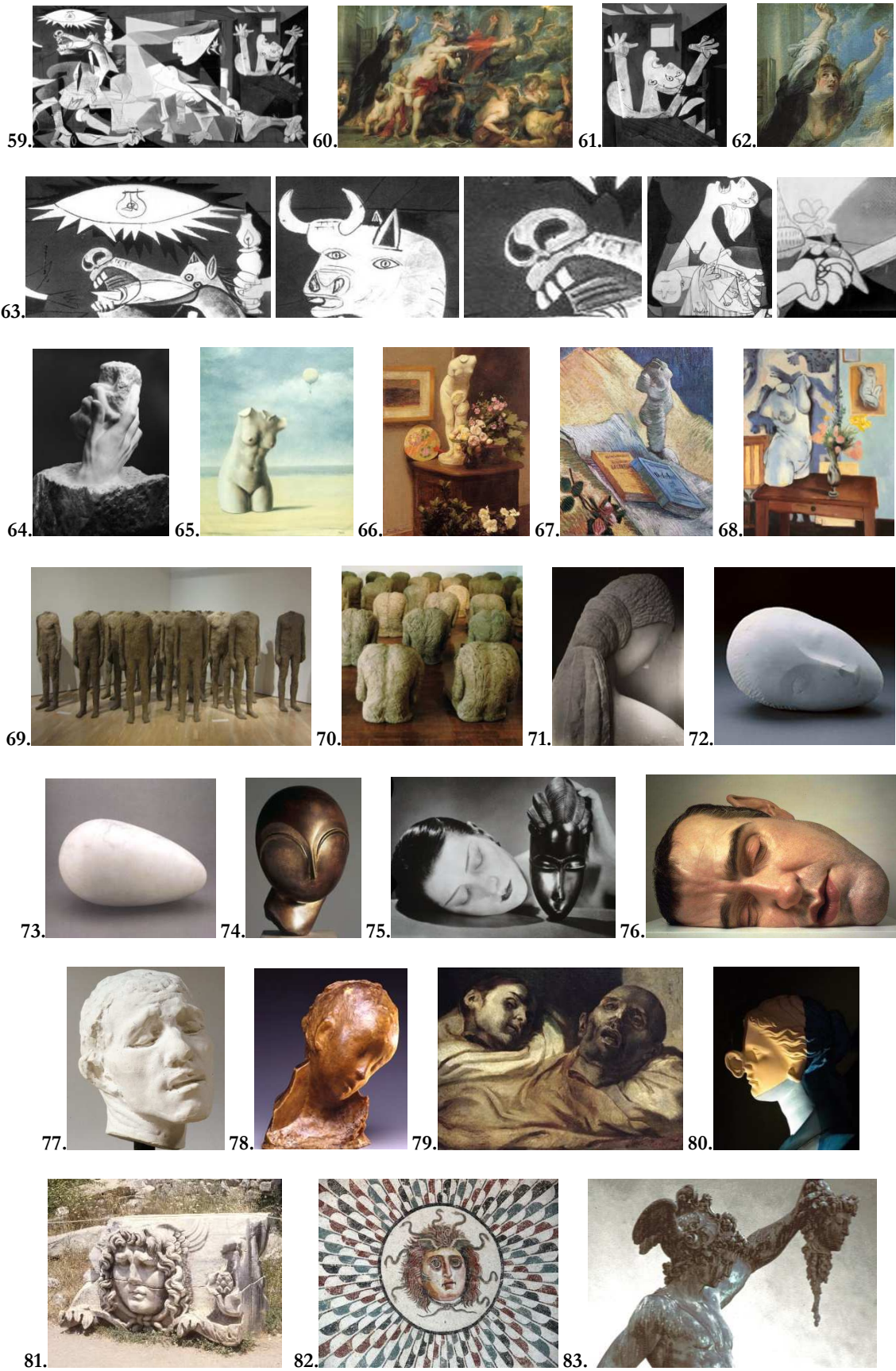
## 1. corpo – o todo território e o fragmento



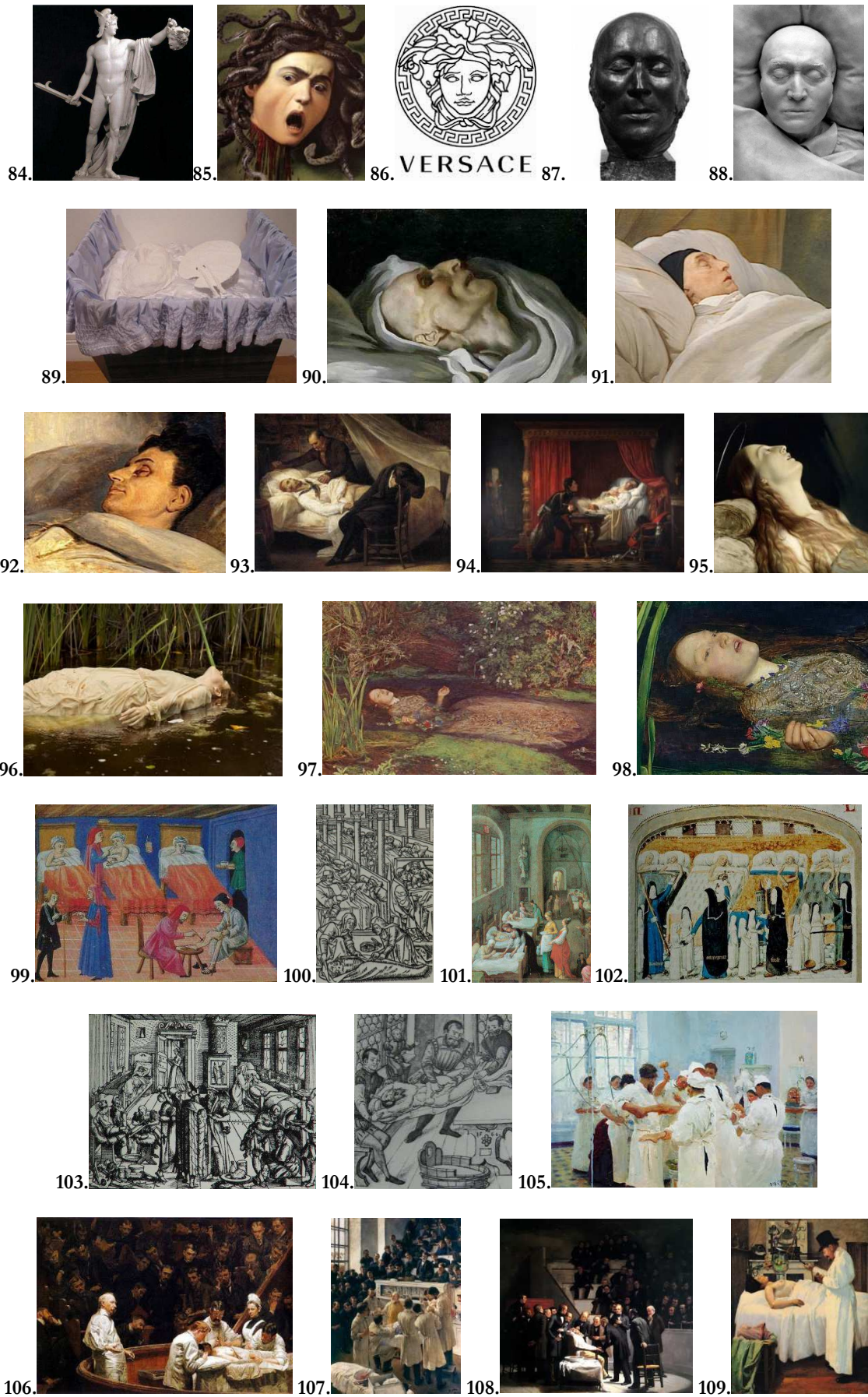
















110.



111.



112.



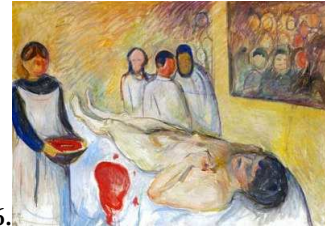
113.



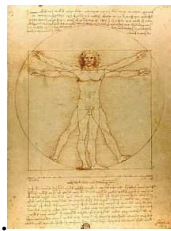
114.



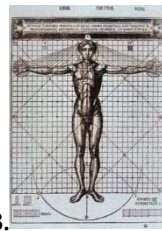
115.



116.



117.



118.



119.



120.



121.



122.



123.



124.



125.



126.



127.



128.



129.



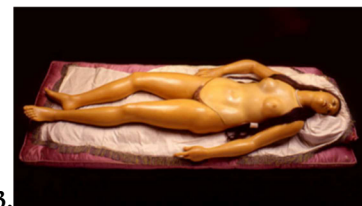
130.



131.

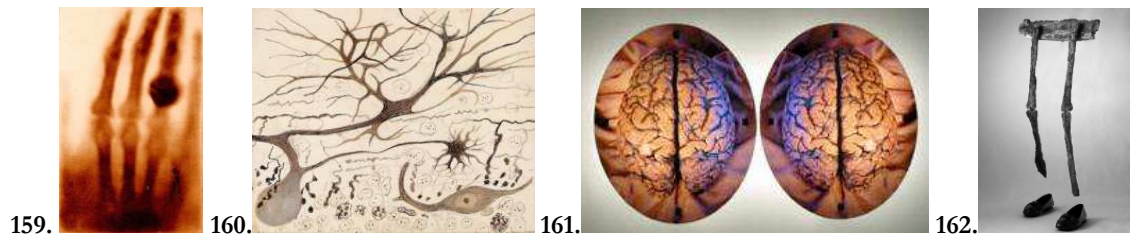
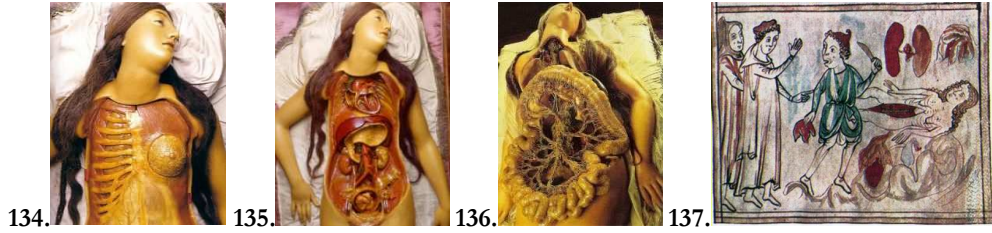


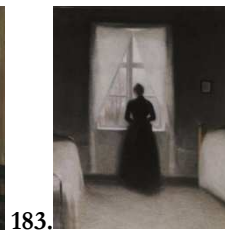
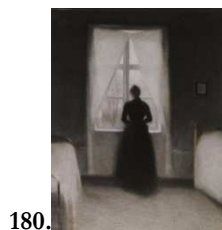
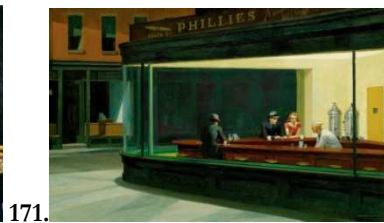
132.



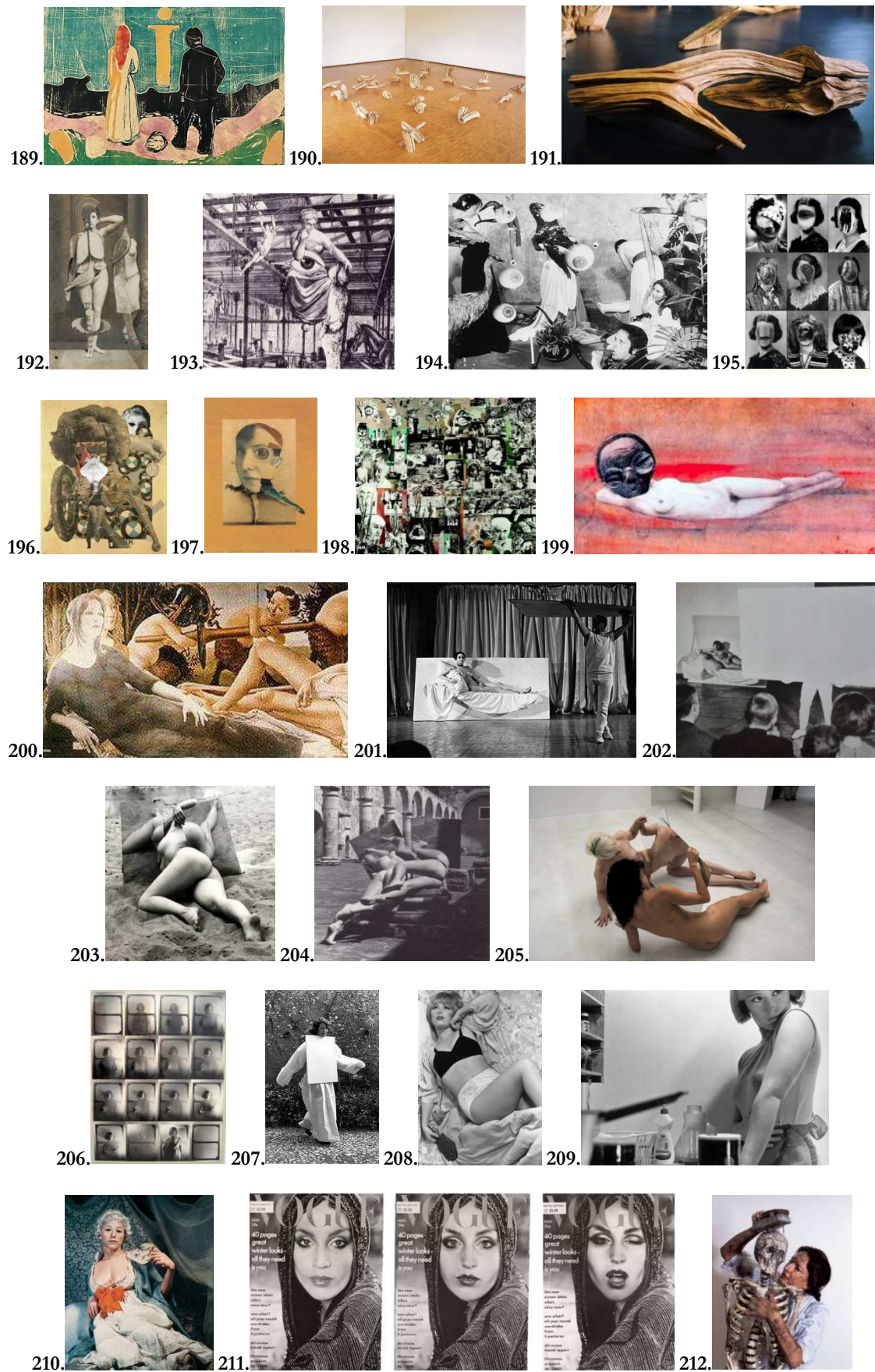
133.

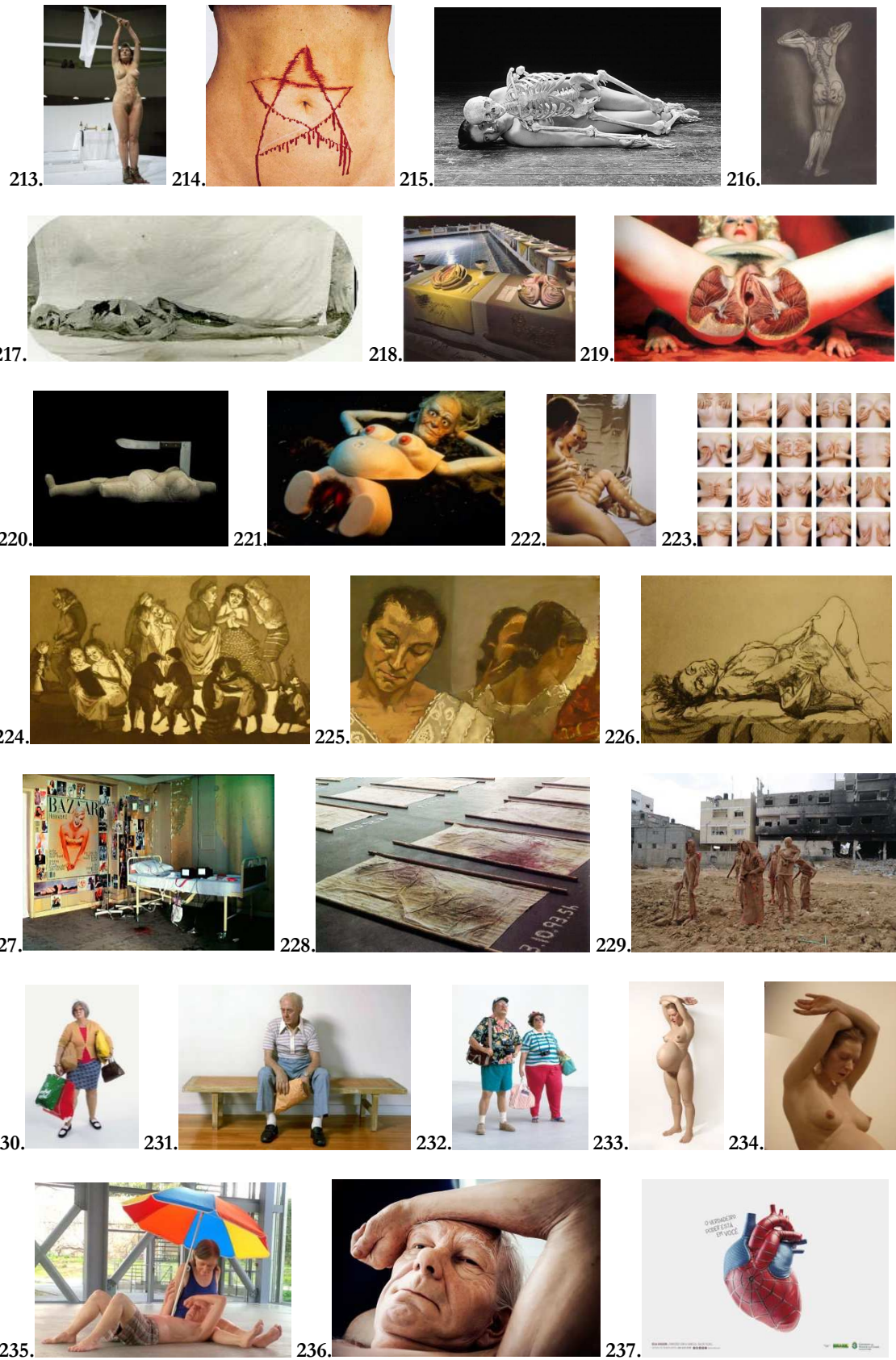
















238.



239.



240.



241.



242.



243.



244.



245.



246.



247.



248.



249.



250.



251.



252.



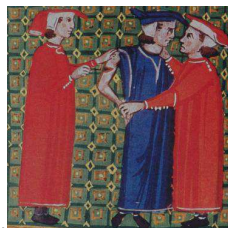
253.



254.



255.

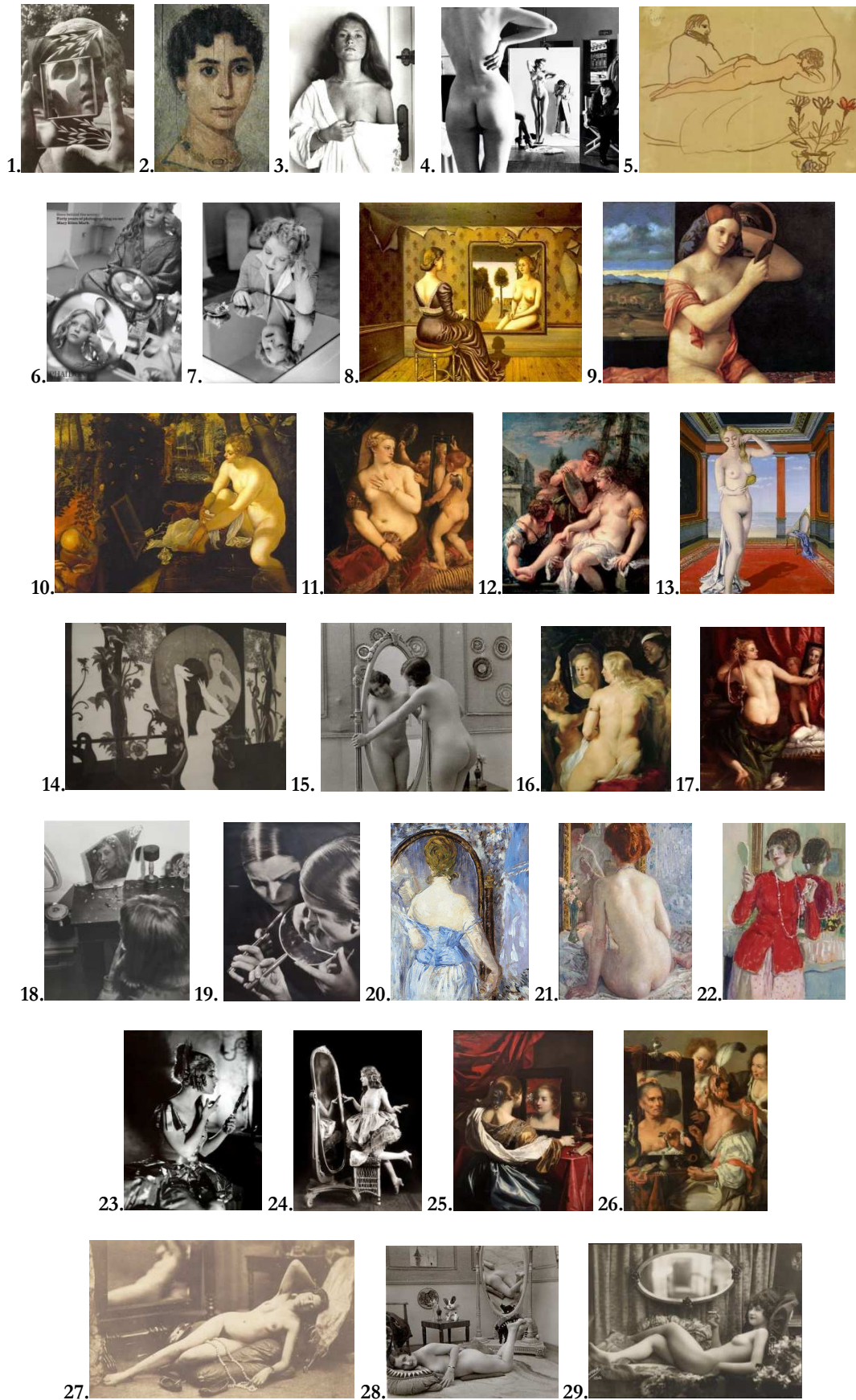


256.

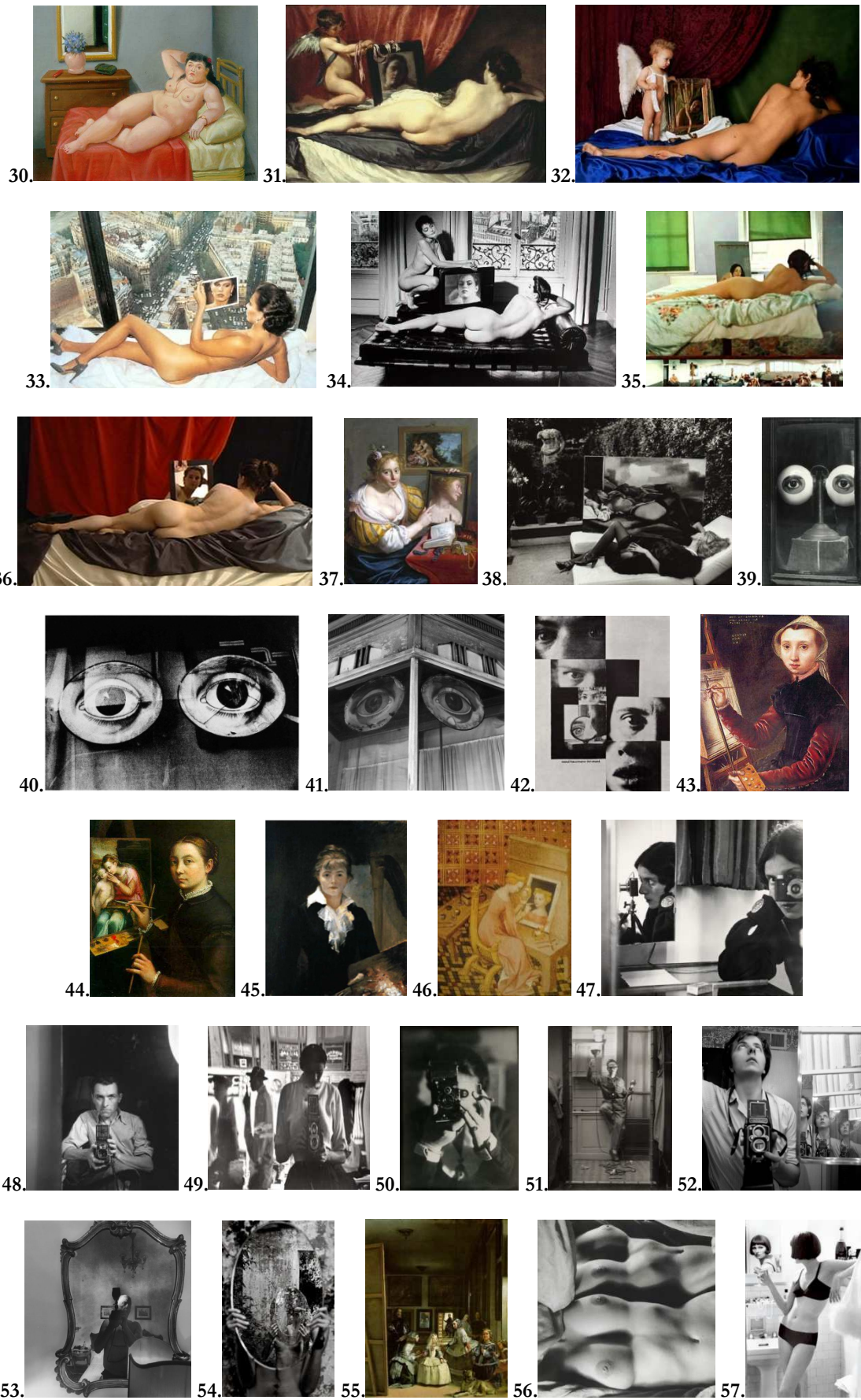


257.

2. *ver, ver-se, ser visto* – o corpo interface entre o *eu* e o *outro*











58.



59.



60.



61.



62.



63.



64.



65.



66.



67.



68.



69.



70.



71.



72.



73.



74.



75.



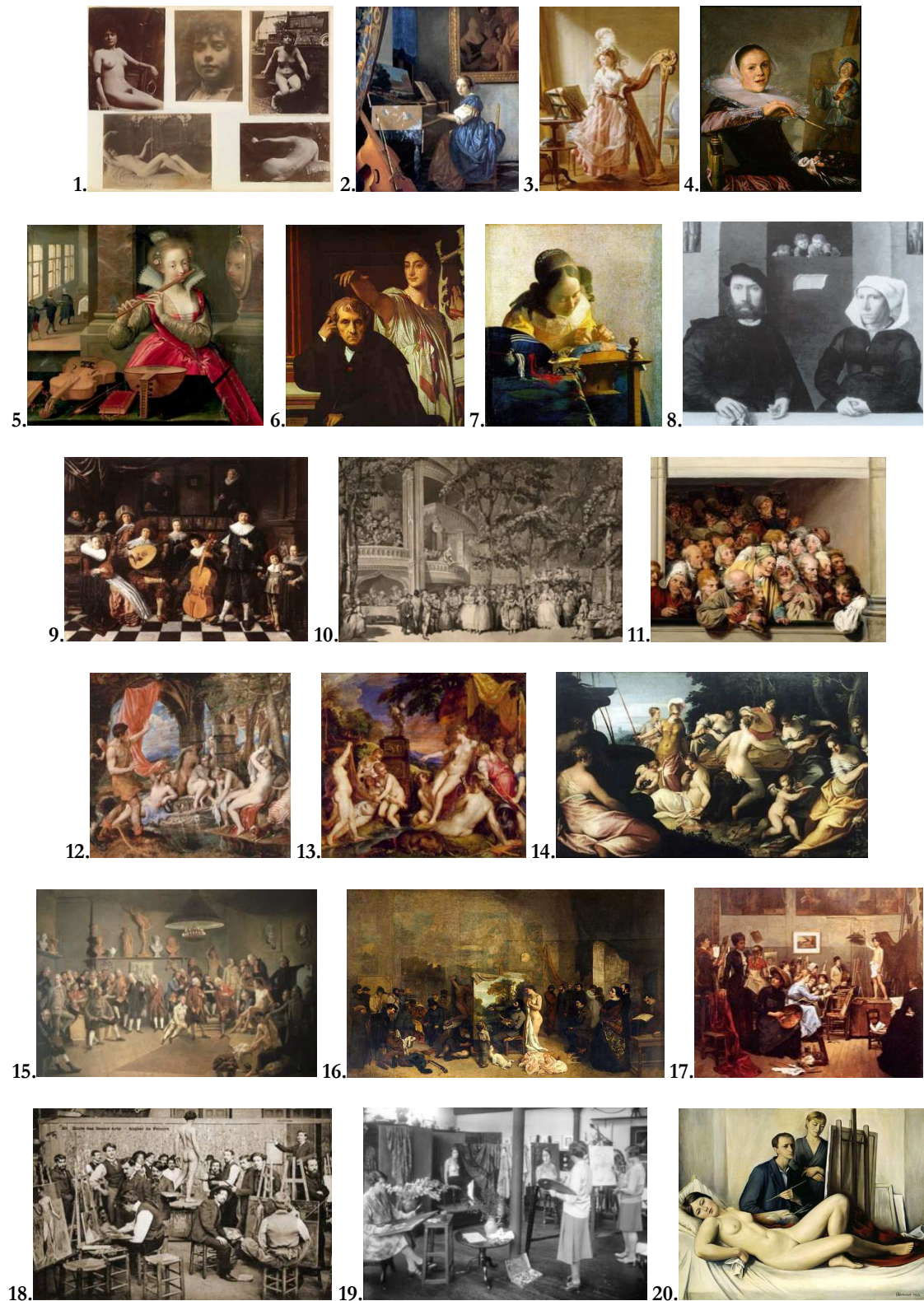
76.



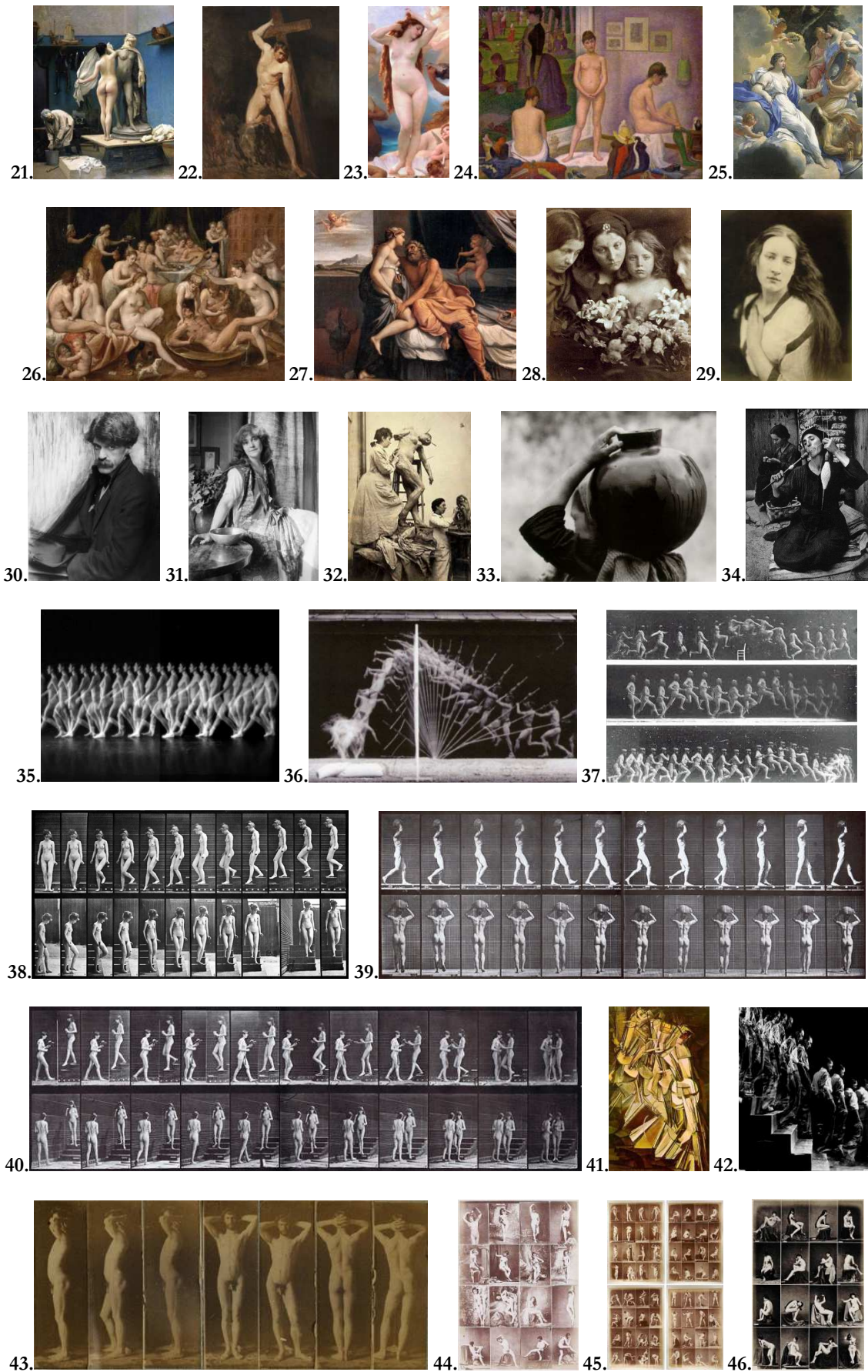
77.

## II. corpo e pose

### 1. pose e narrativa[s] – mudez e retórica











47.



48.



49.



50.



51.



52.



53.



54.



55.



56.



57.



58.



59.



60.



61.



62.



63.



64.



65.



66.



67.



68.



69.



70.



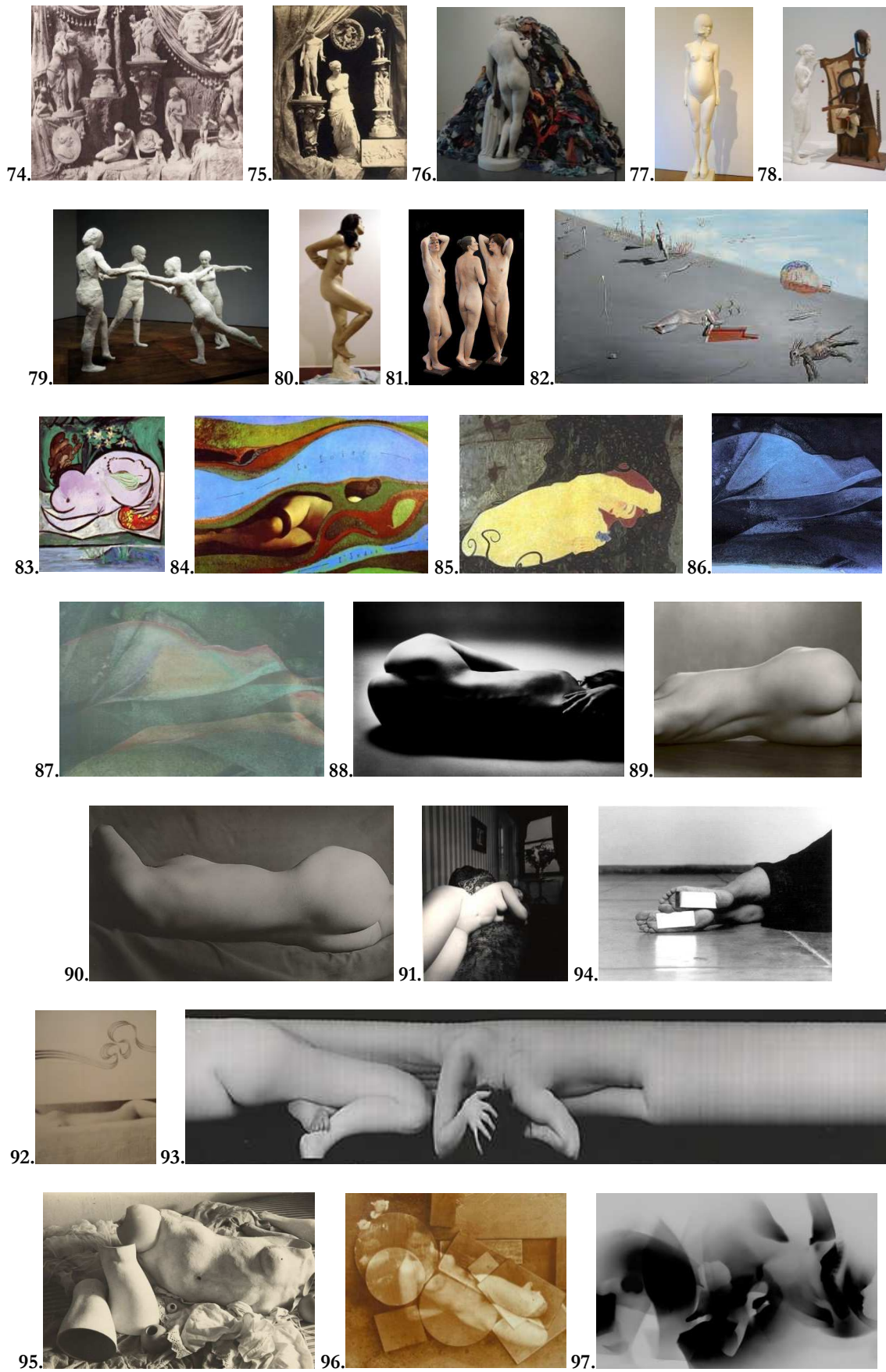
71.



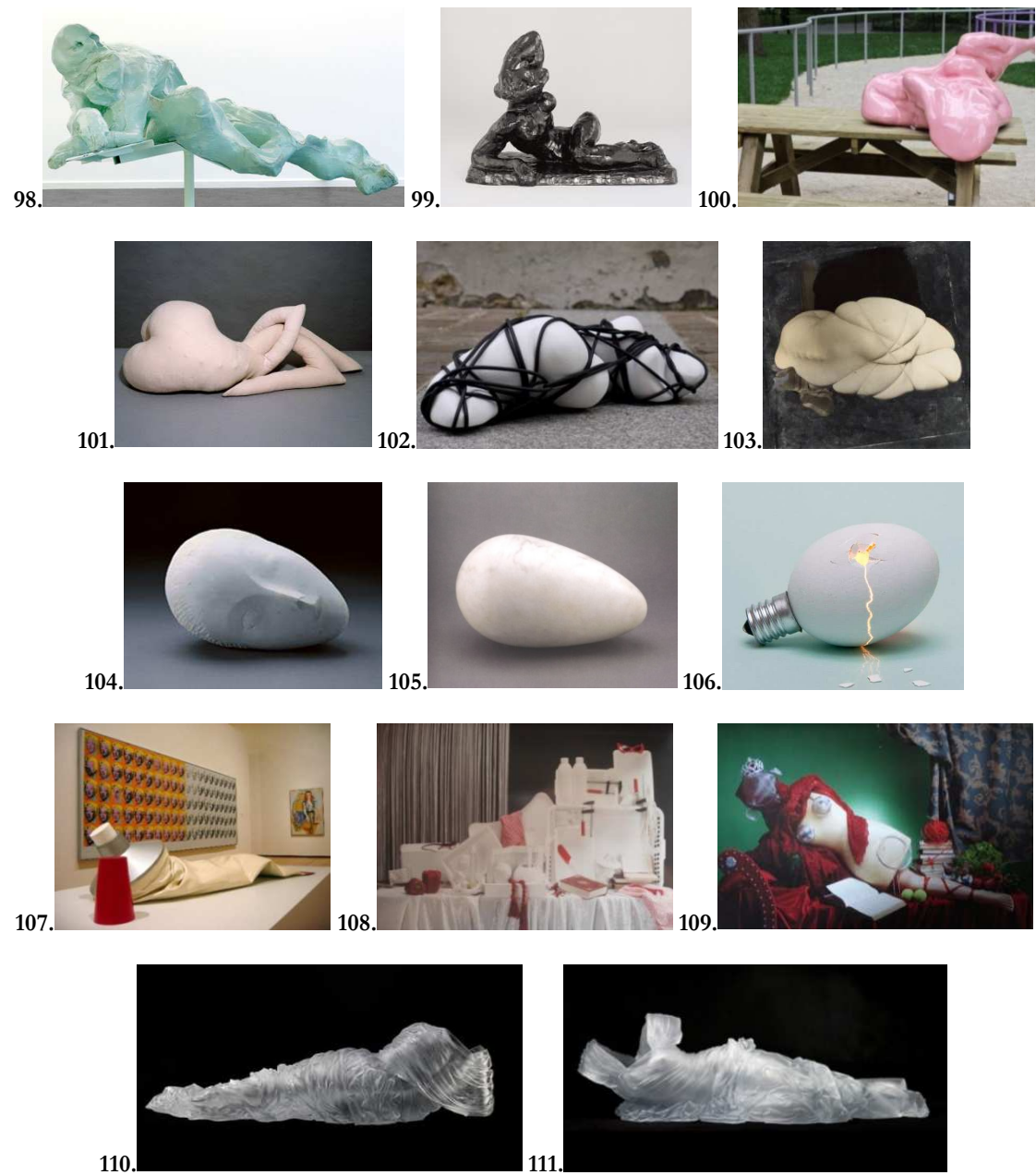
72.



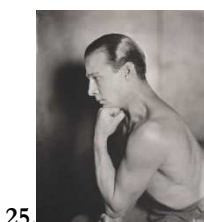
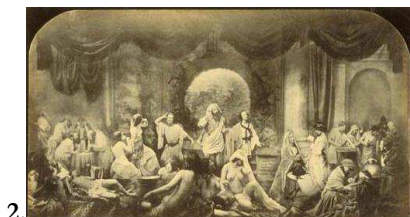
73.



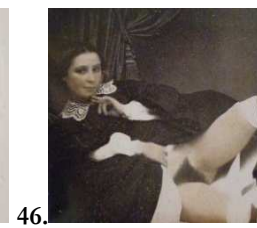
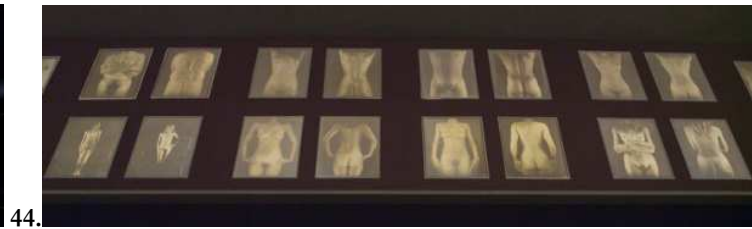
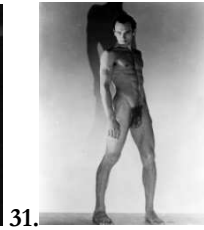


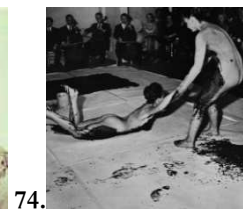


## 2. pose com / sem pose – corpo nu / corpo despido











## D. assunto

. a pose reclinada – corpo em viagem

## I. intróito – a diagonal, anatomia do conceito

## II. a pose sob o signo do anacronismo

1. estesia do festim – reclinção no entrosamento cultural e na convivência
2. réeitas medievais do corpo sagrado

## III. teatralidade e poética da pose profana – as *pin-up* ao longo da História da Arte, *Olympia* e reclinções pre/procedentes

## IV. convenções, inclusões e exclusões

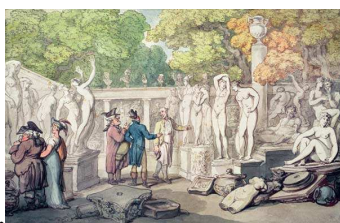
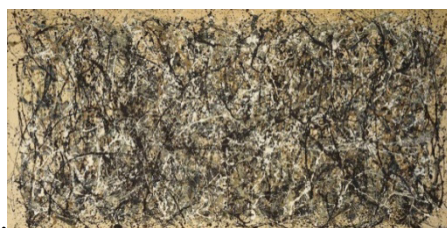
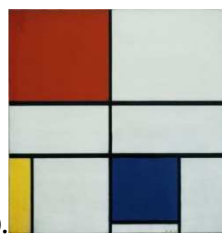
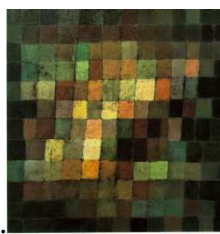
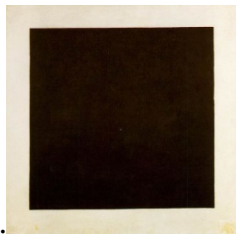
1. êxtase, pulsões e compulsões na representação imagética
2. interdições e insurreições – hiatos de austeridade e marginalidade

## V. transposições das Vénus clássicas – advento de *uma nova mulher*





## I. intróito – a diagonal, anatomia do conceito



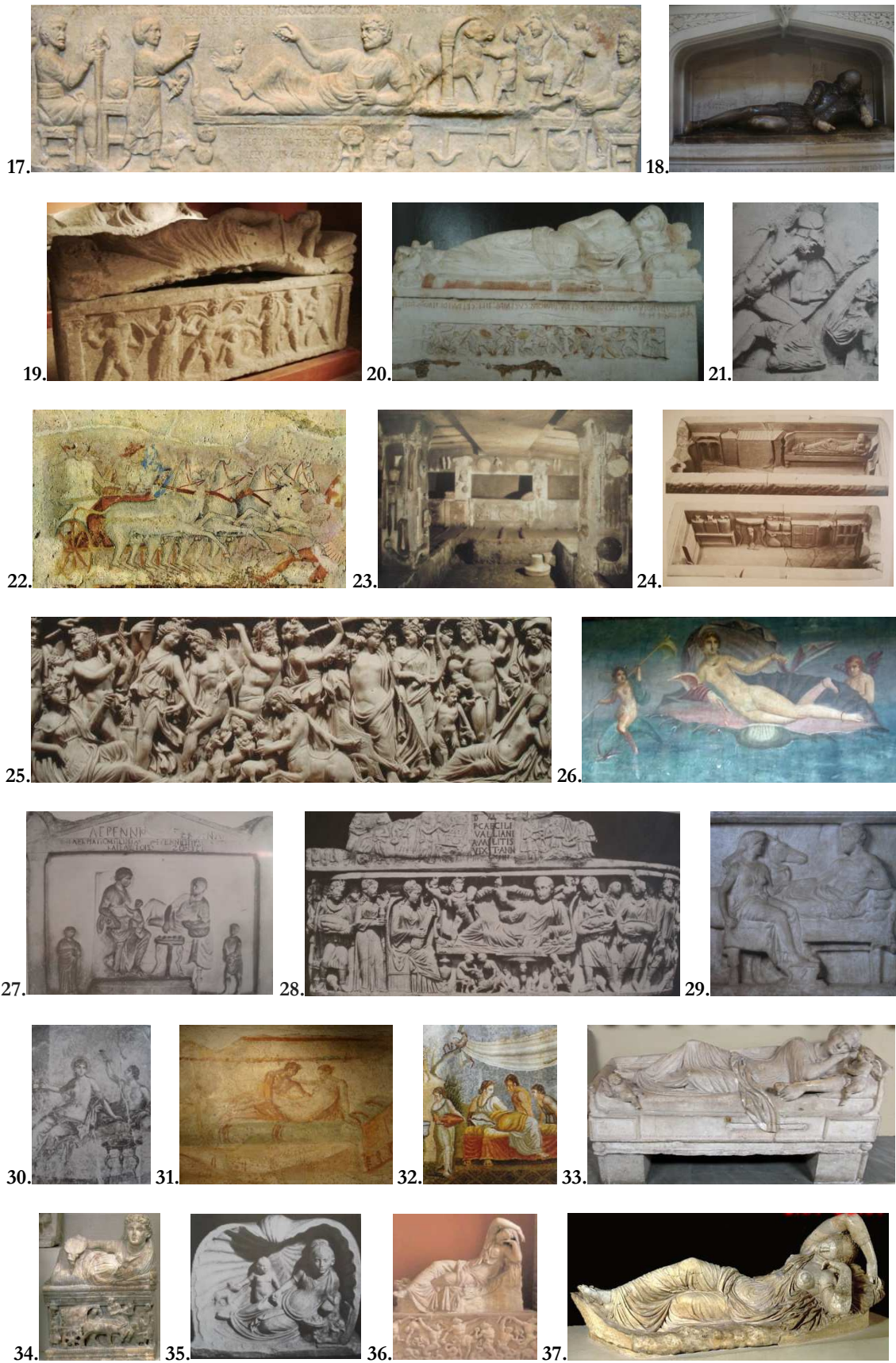


## II. a pose sob o signo do anacronismo

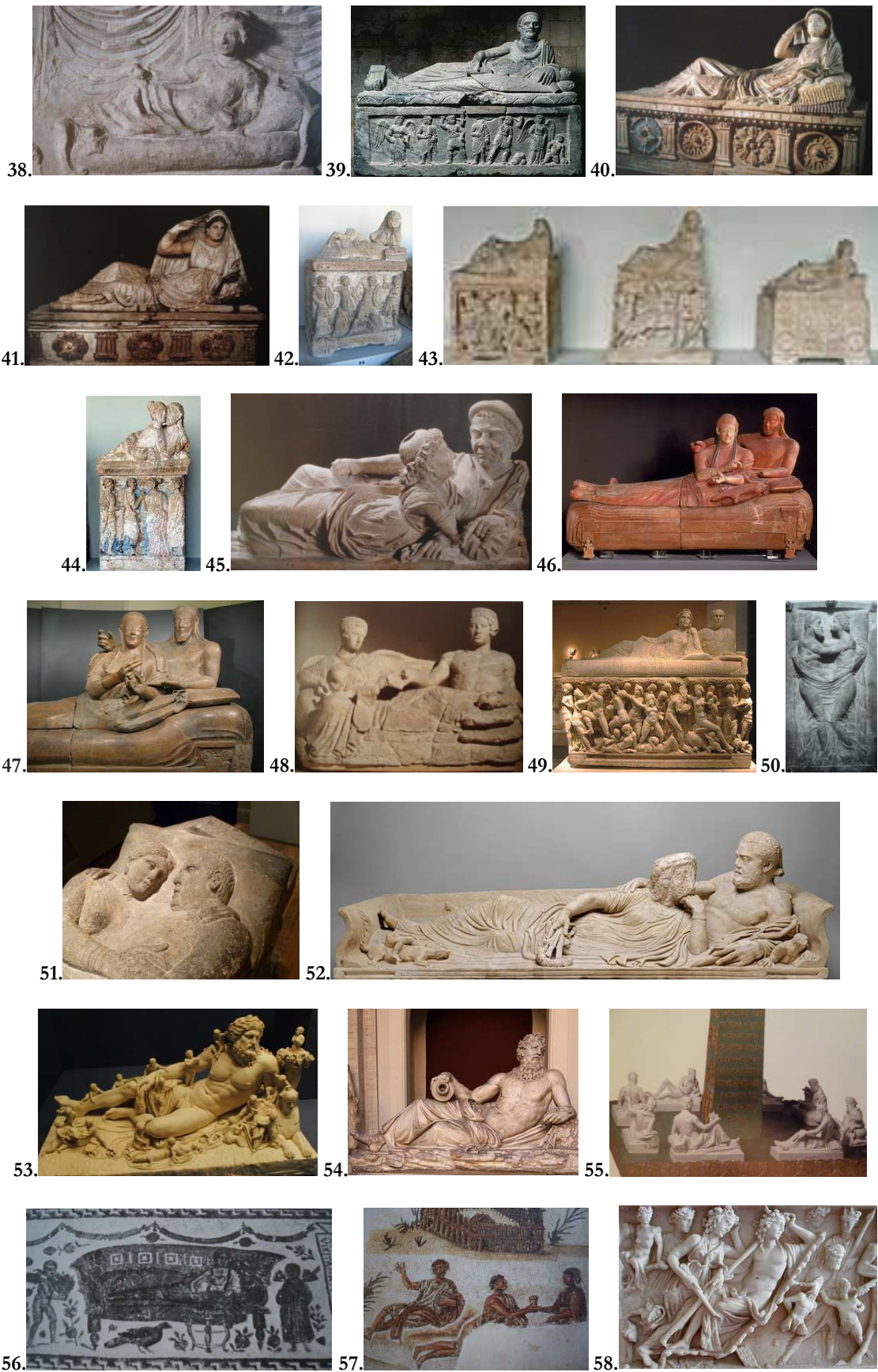
### 1. estesia do festim – reclinção no entrosamento cultural e na convivência



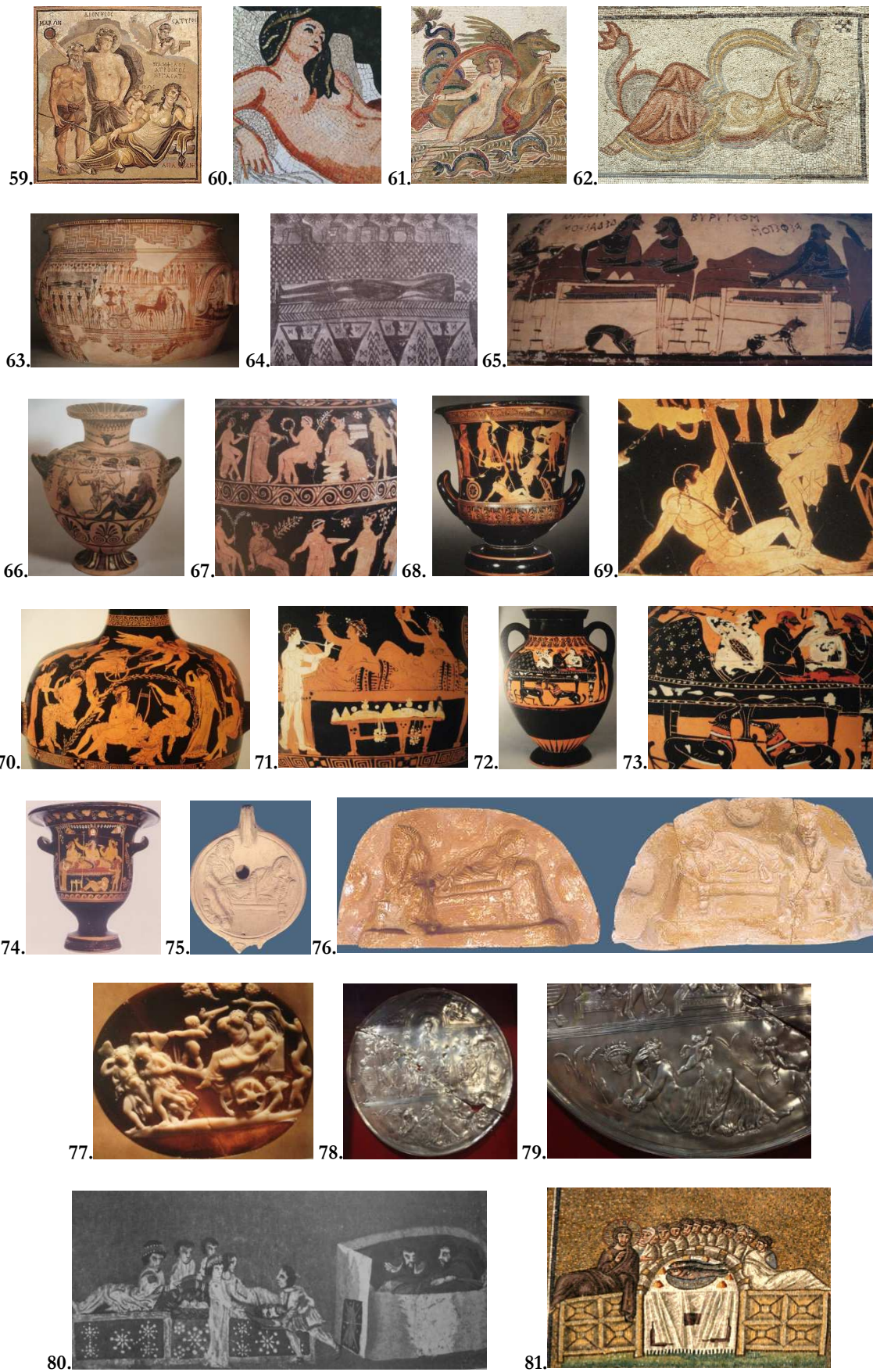




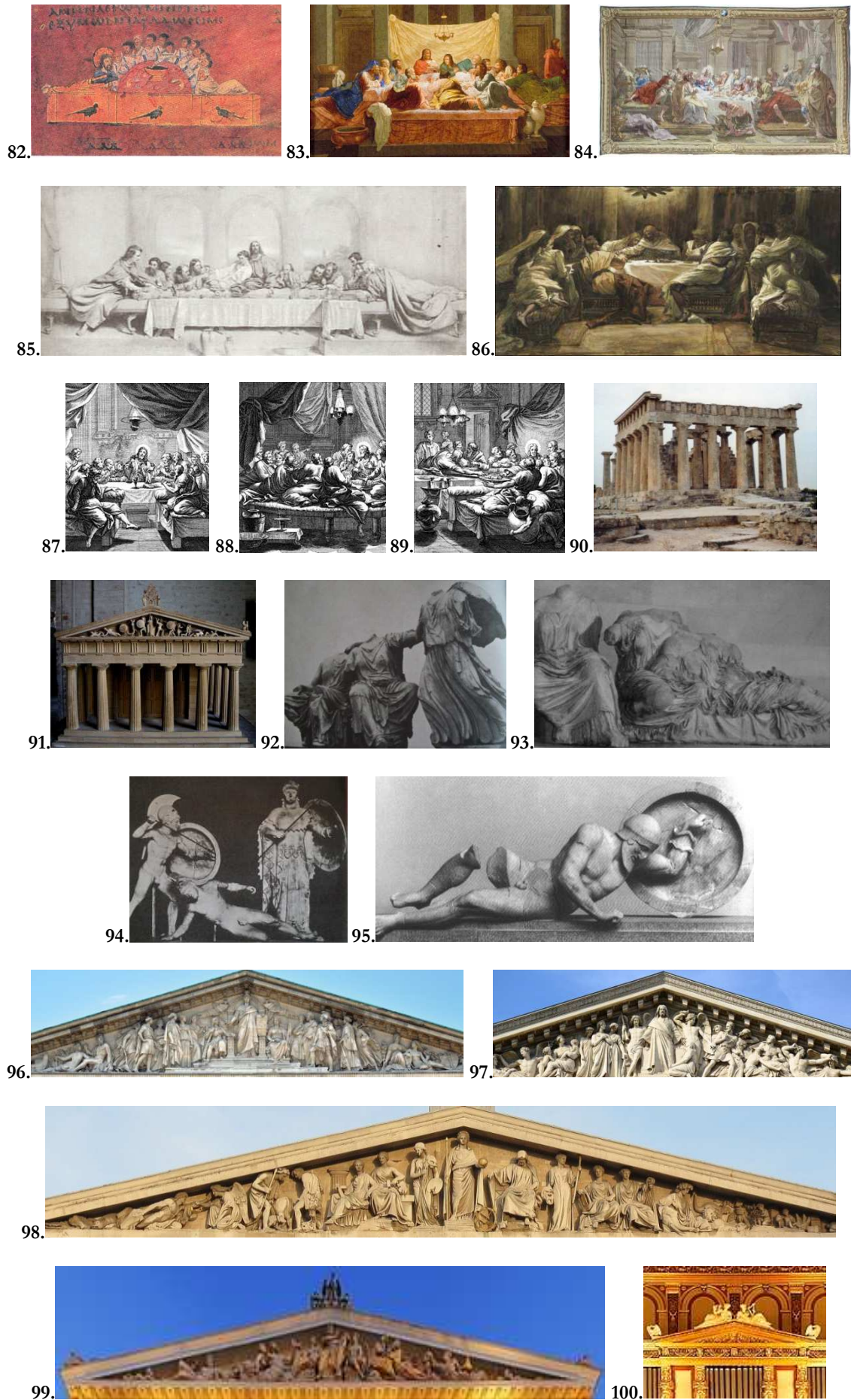




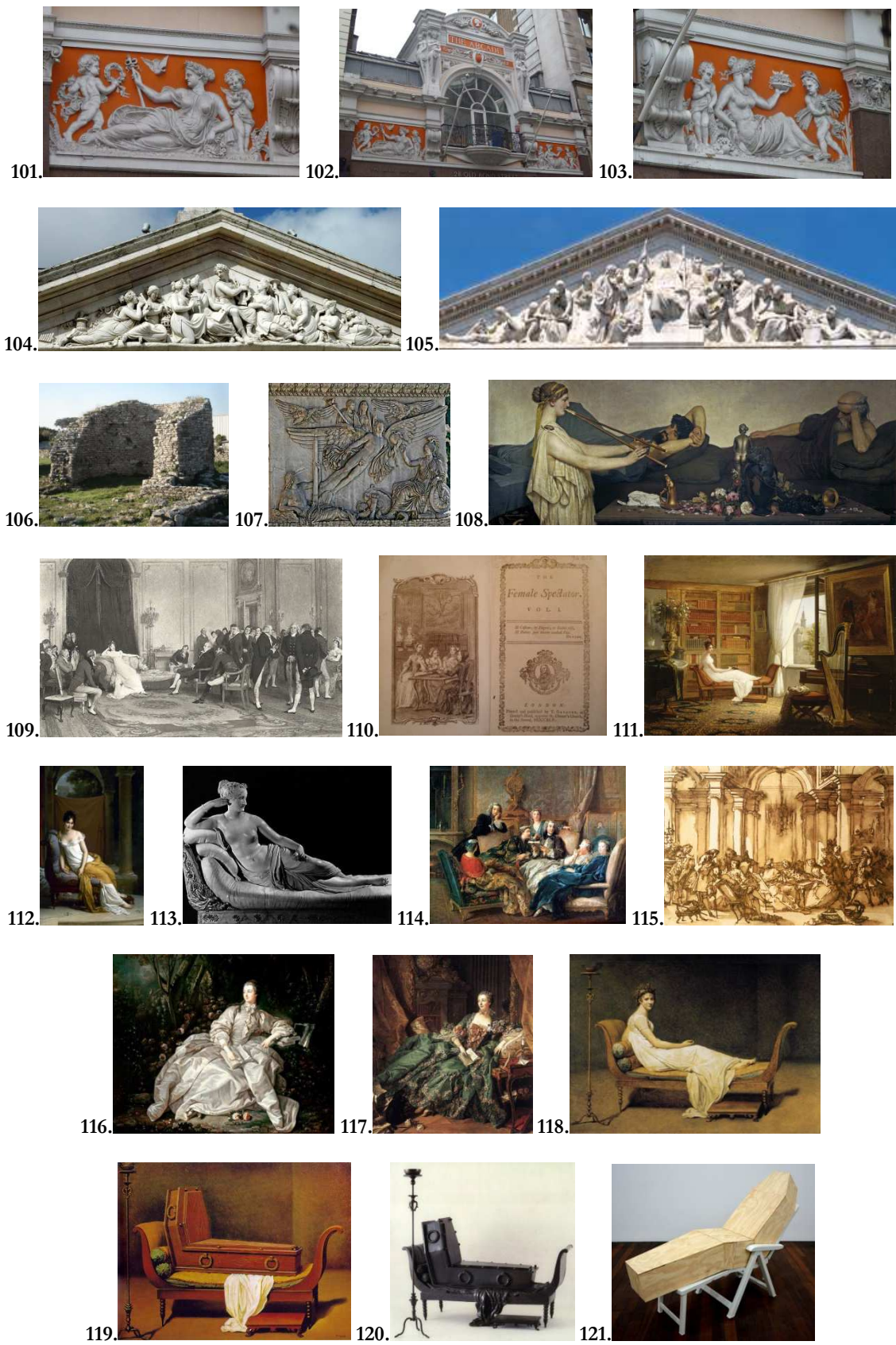










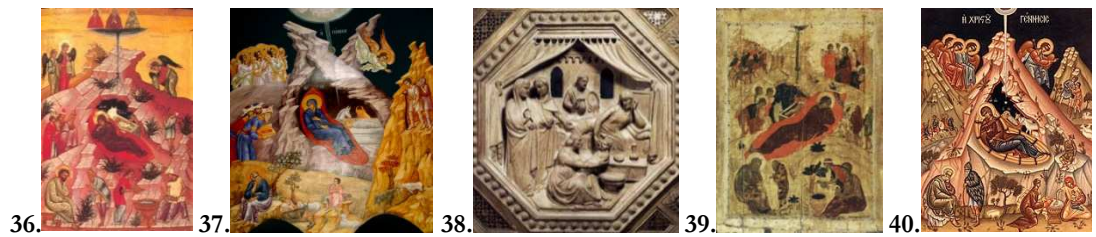




## 2. récitas medievas do corpo sagrado

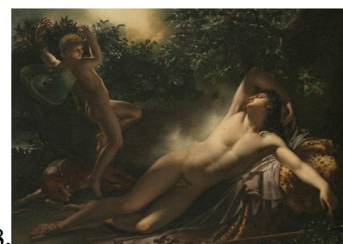








. observação





17.



18.



19.



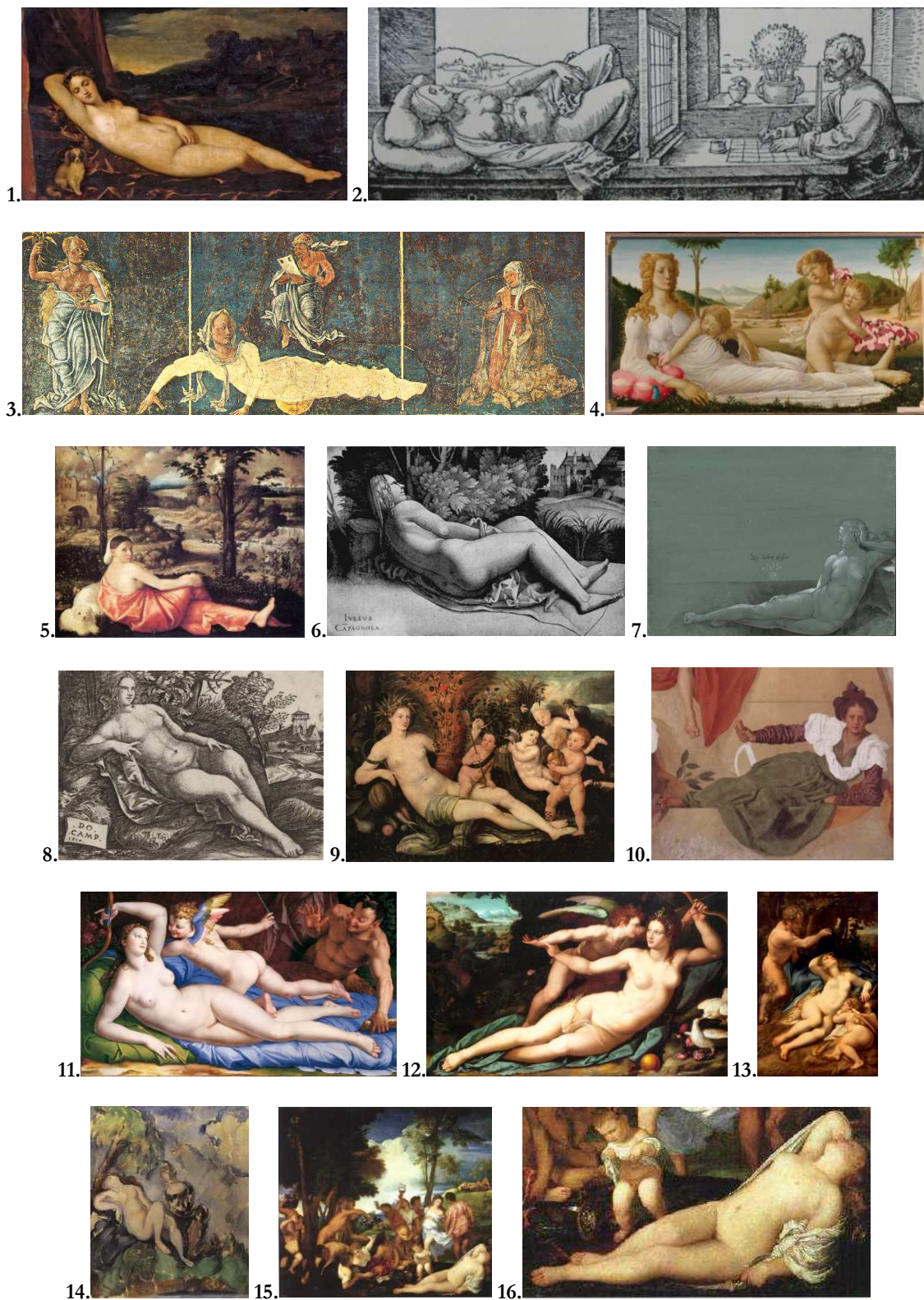
20.



21.



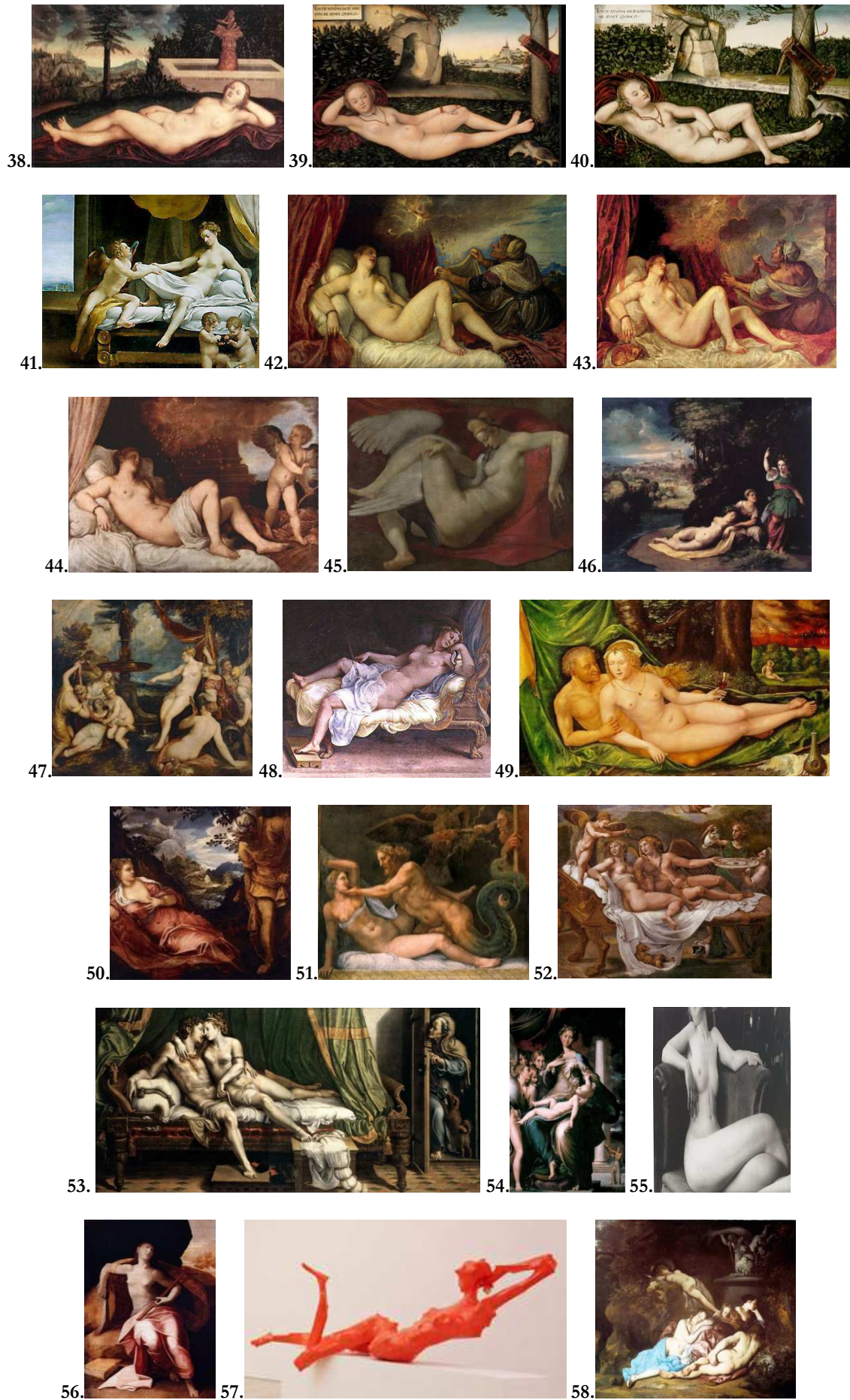
### III. teatralidade e poética da pose profana – as *pin-up* ao longo da História da Arte, *Olympia* e reclinações pre/procedentes















59.



60.



61.



62.



63.



64.



65.



66.



67.



68.



69.



70.



71.



72.



73.



74.



75.



76.



77.



78.



79.

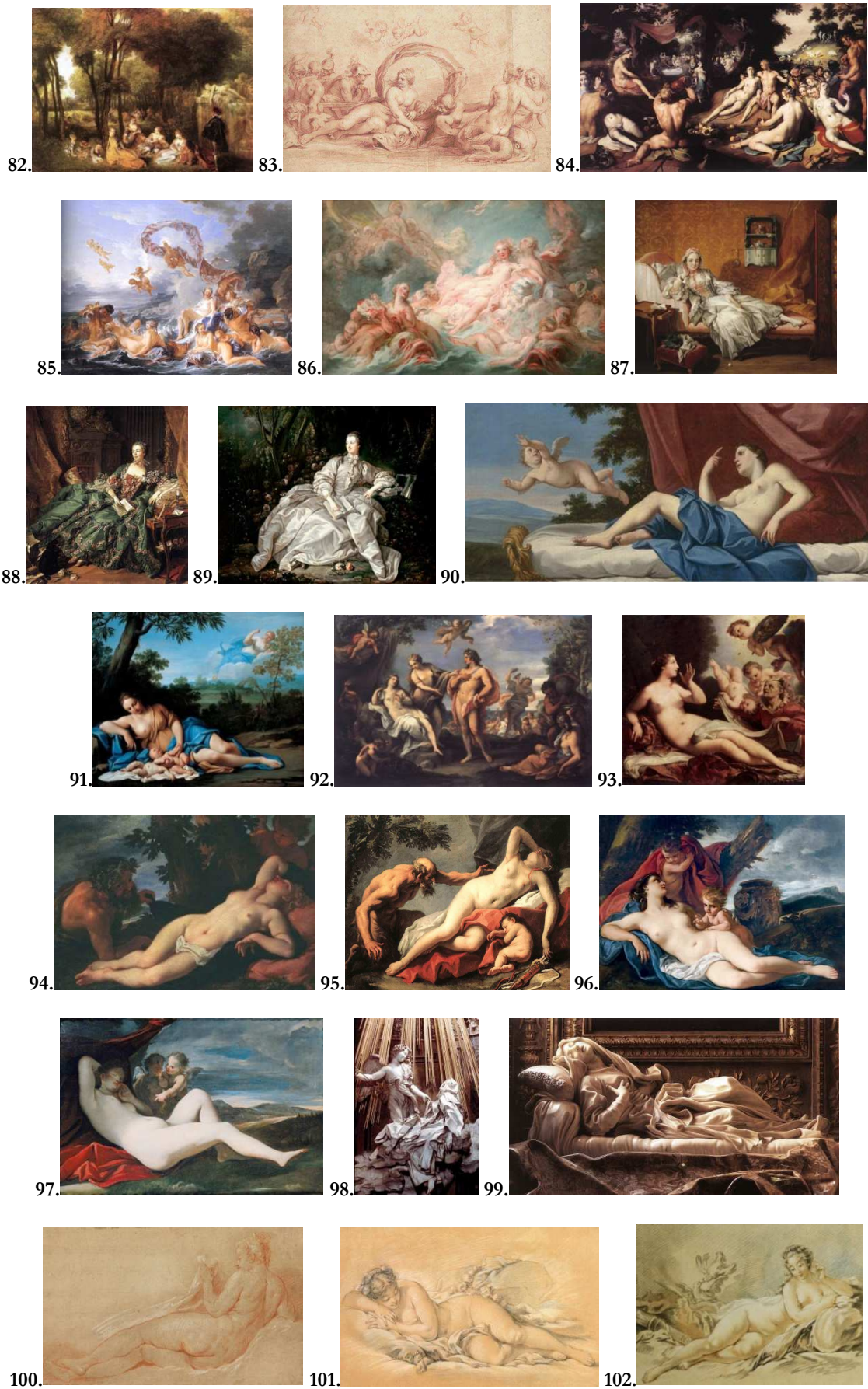


80.

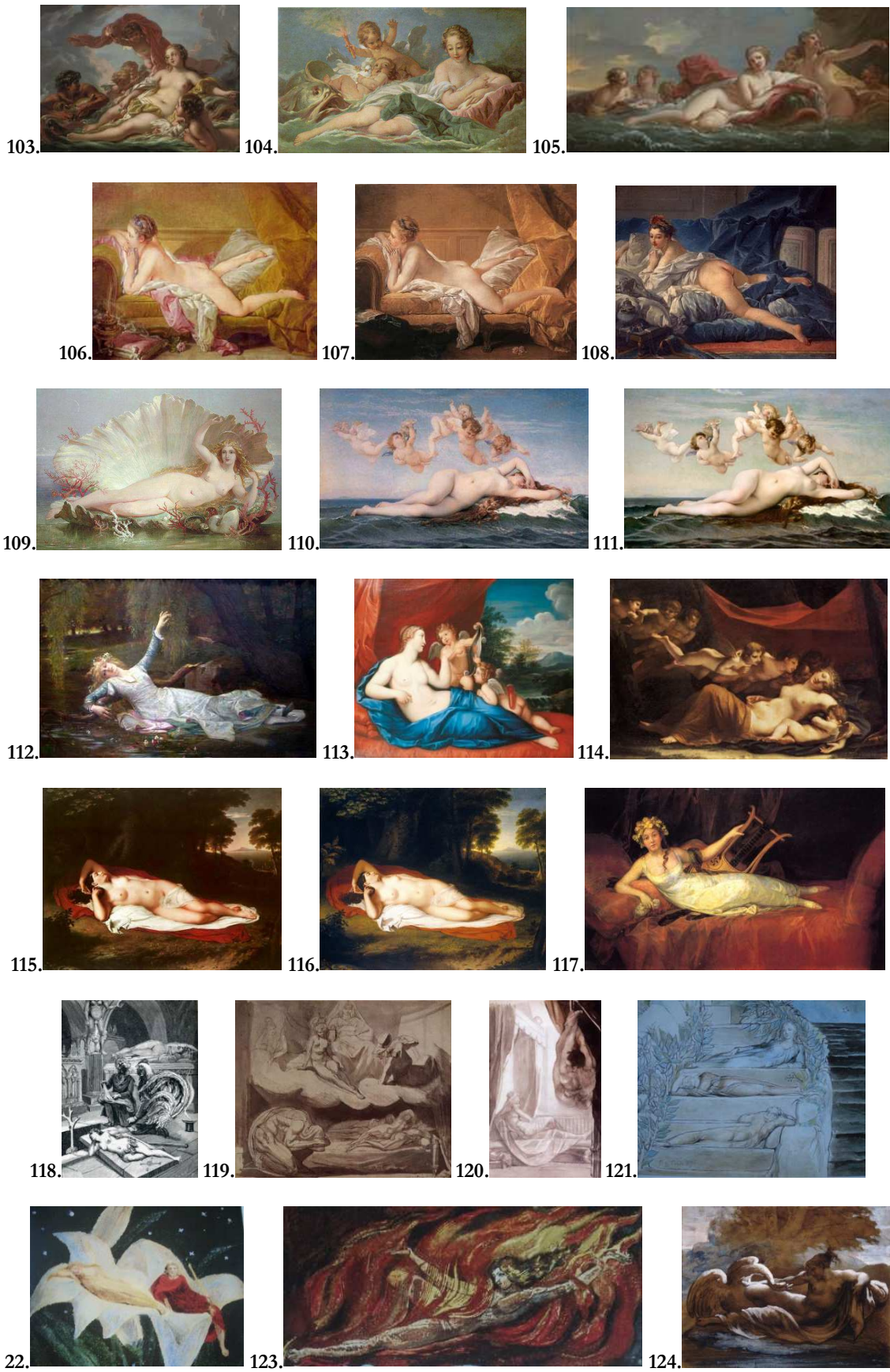


81.

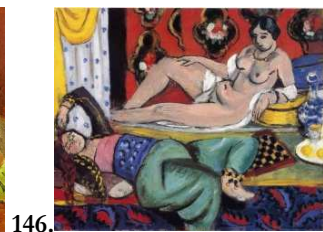
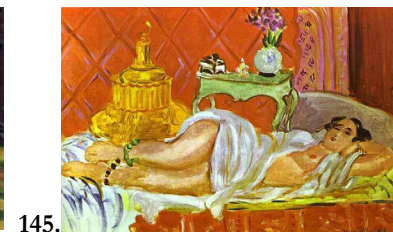
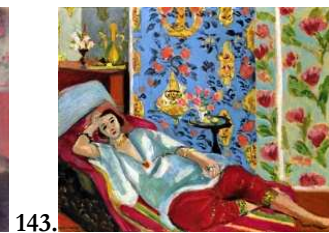
















147.



148.



149.



150.



151.



152.



153.



154.



155.



156.



157.



158.



159.



160.



161.



162.

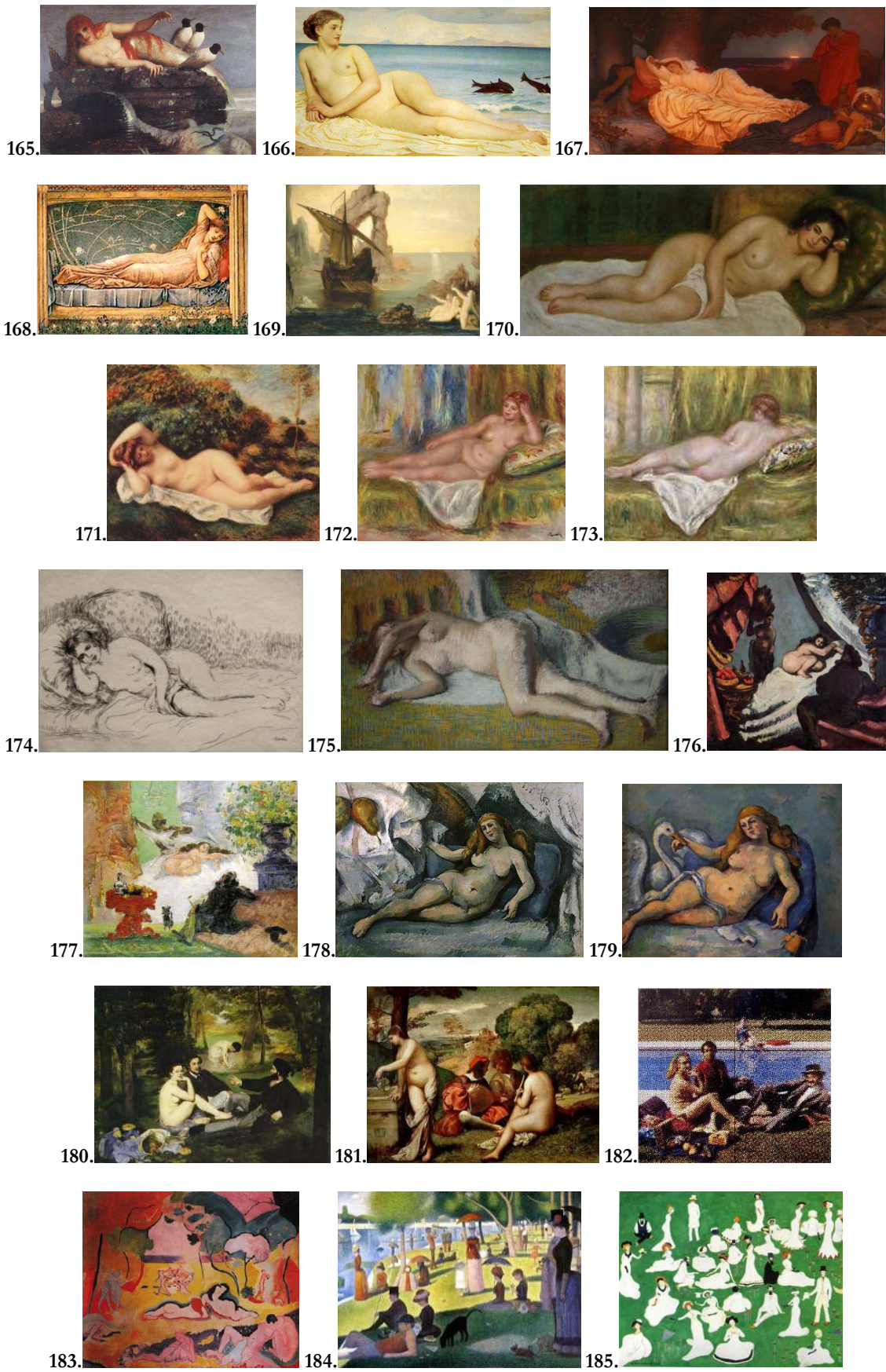


163.

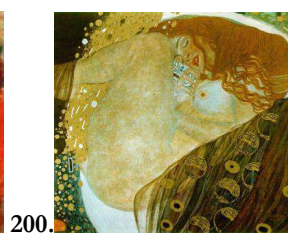
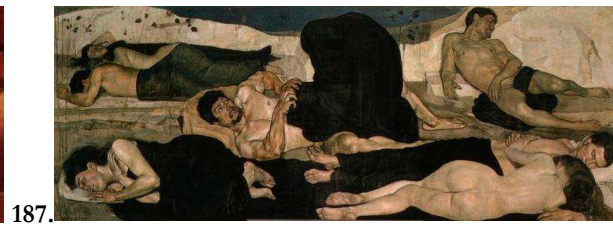


164.

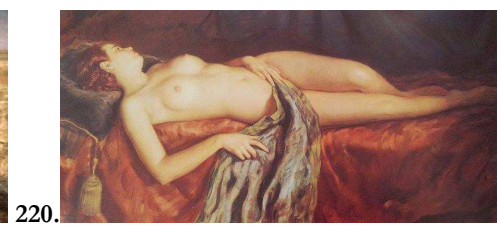




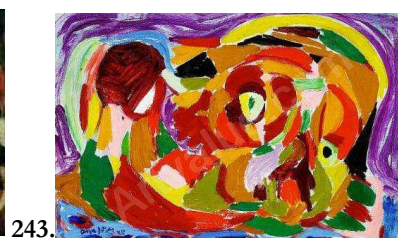
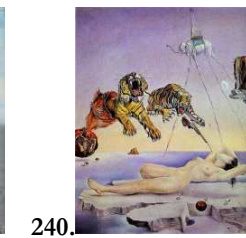
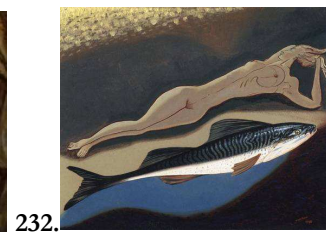
















245.



246.



247.



248.



249.



250.



251.



252.



253.



254.



255.



256.



257.



258.



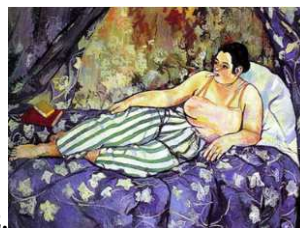
259.



260.



261.



262.



263.



264.



265.



266.





267.



268.



269.



270.



271.



272.



273.



274.



275.



276.



277.



278.



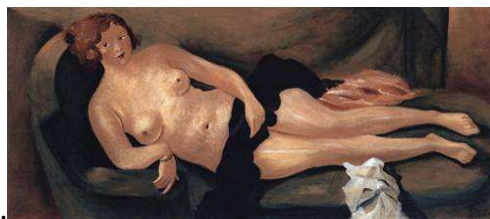
279.



280.



281.



282.



283.



284.

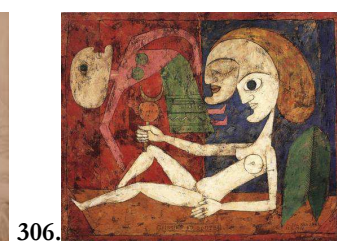
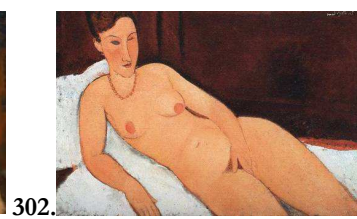
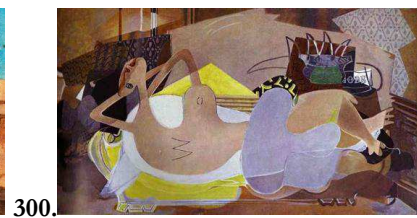
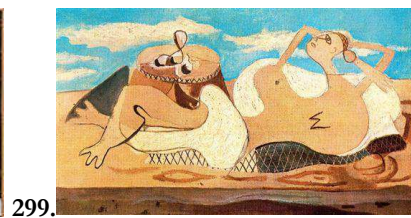
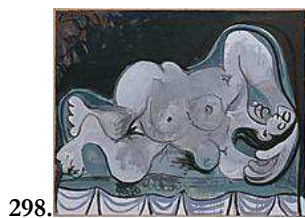
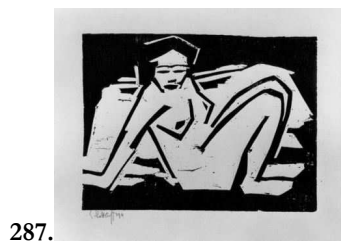


285.

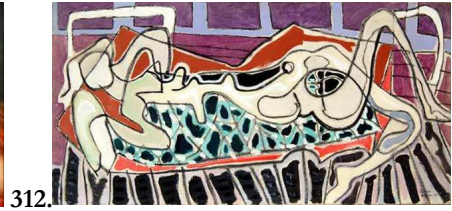


286.

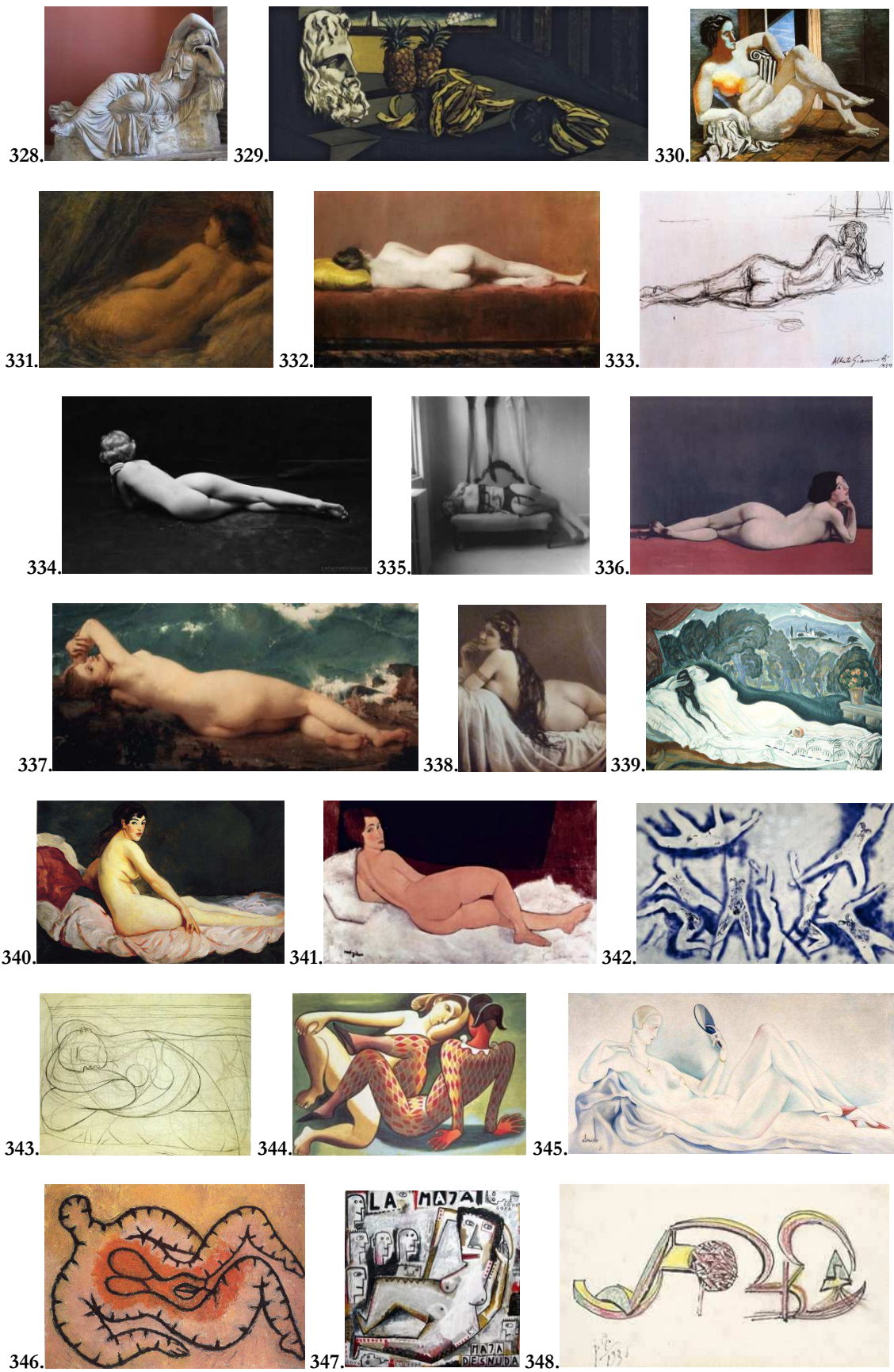




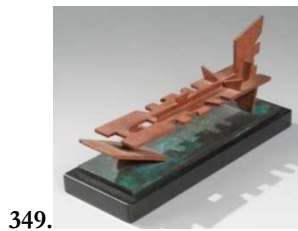




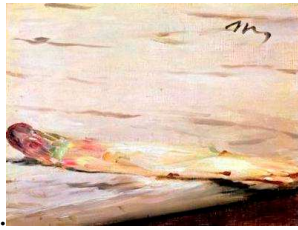








349.



350.



351.



352.



353.



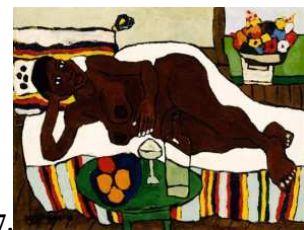
354.



355.



356.



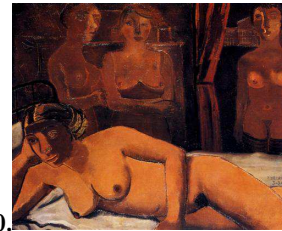
357.



358.



359.



360.



361.



362.



363.



364.



365.



366.

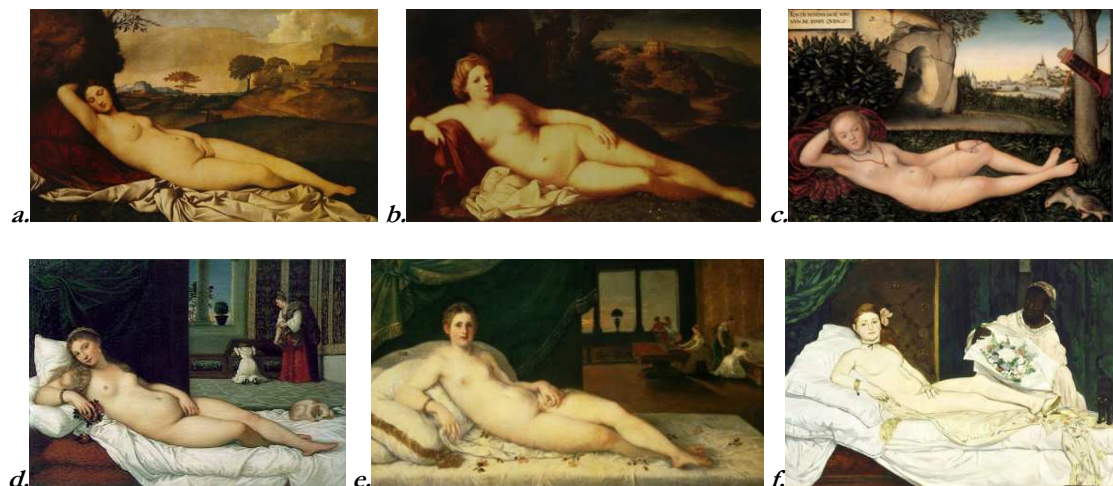


367.

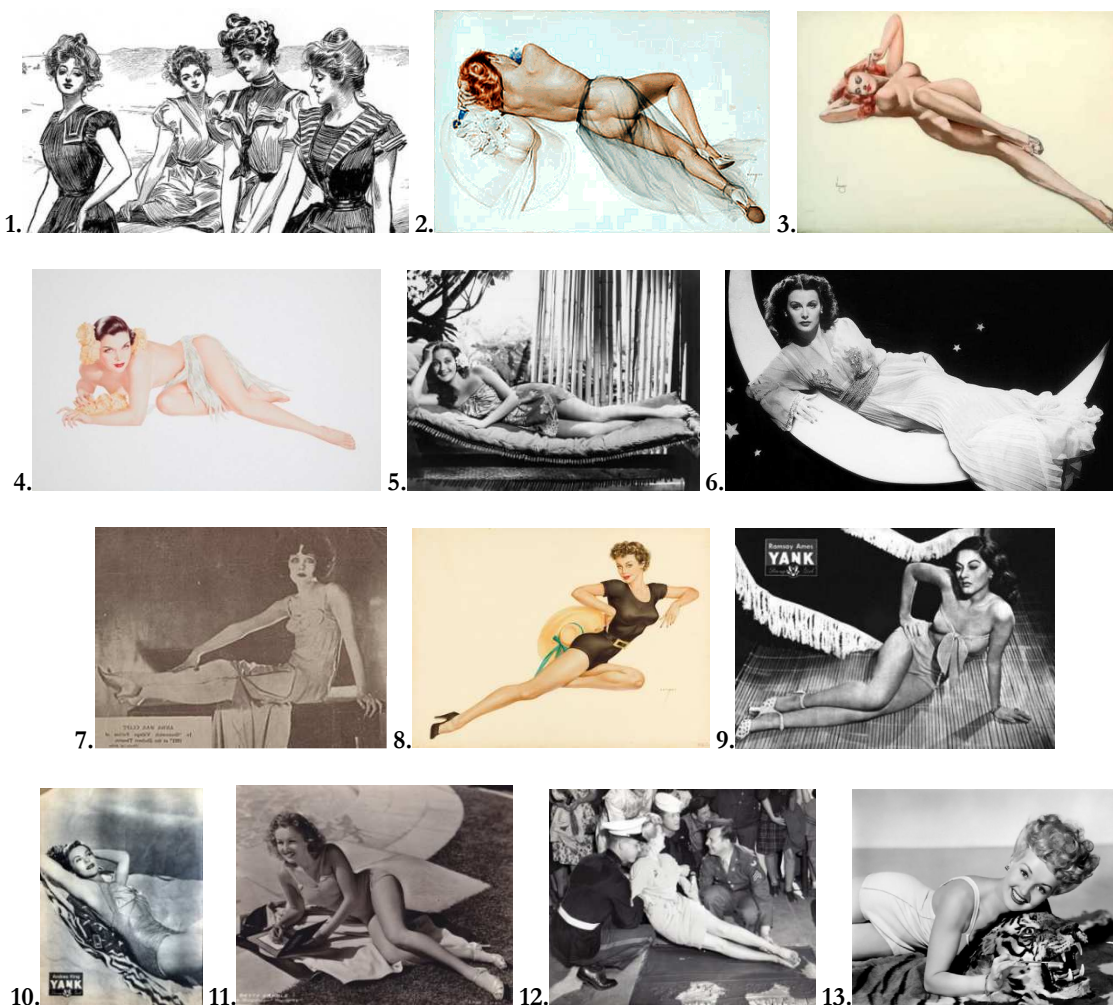


368.

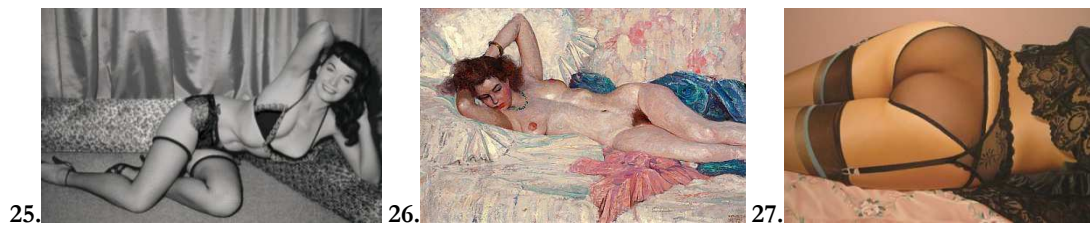
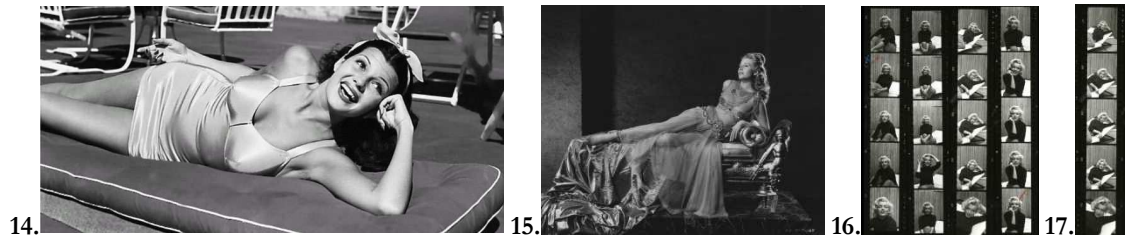
## *Olympia* e reclinções pre/procedentes – análise de corpus eleito

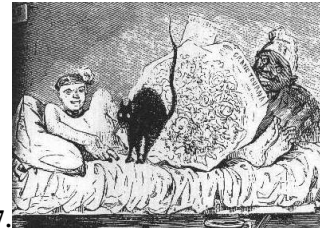


\*





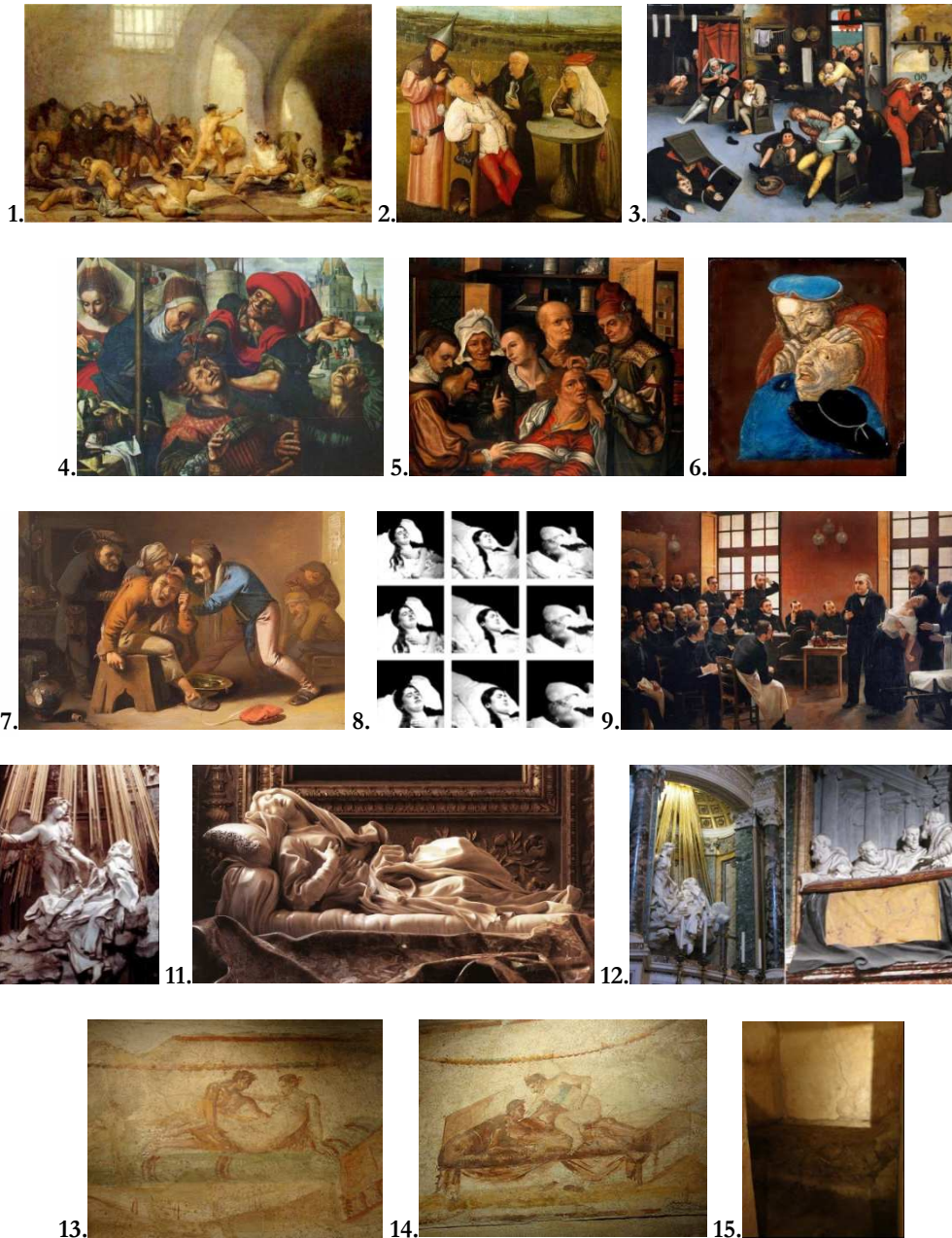






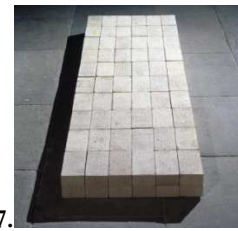
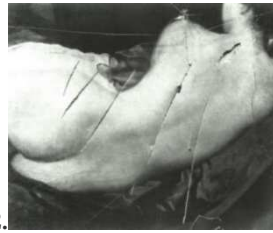
#### IV. convenções, inclusões e exclusões

##### 1. êxtase, pulsões e compulsões na representação imagética



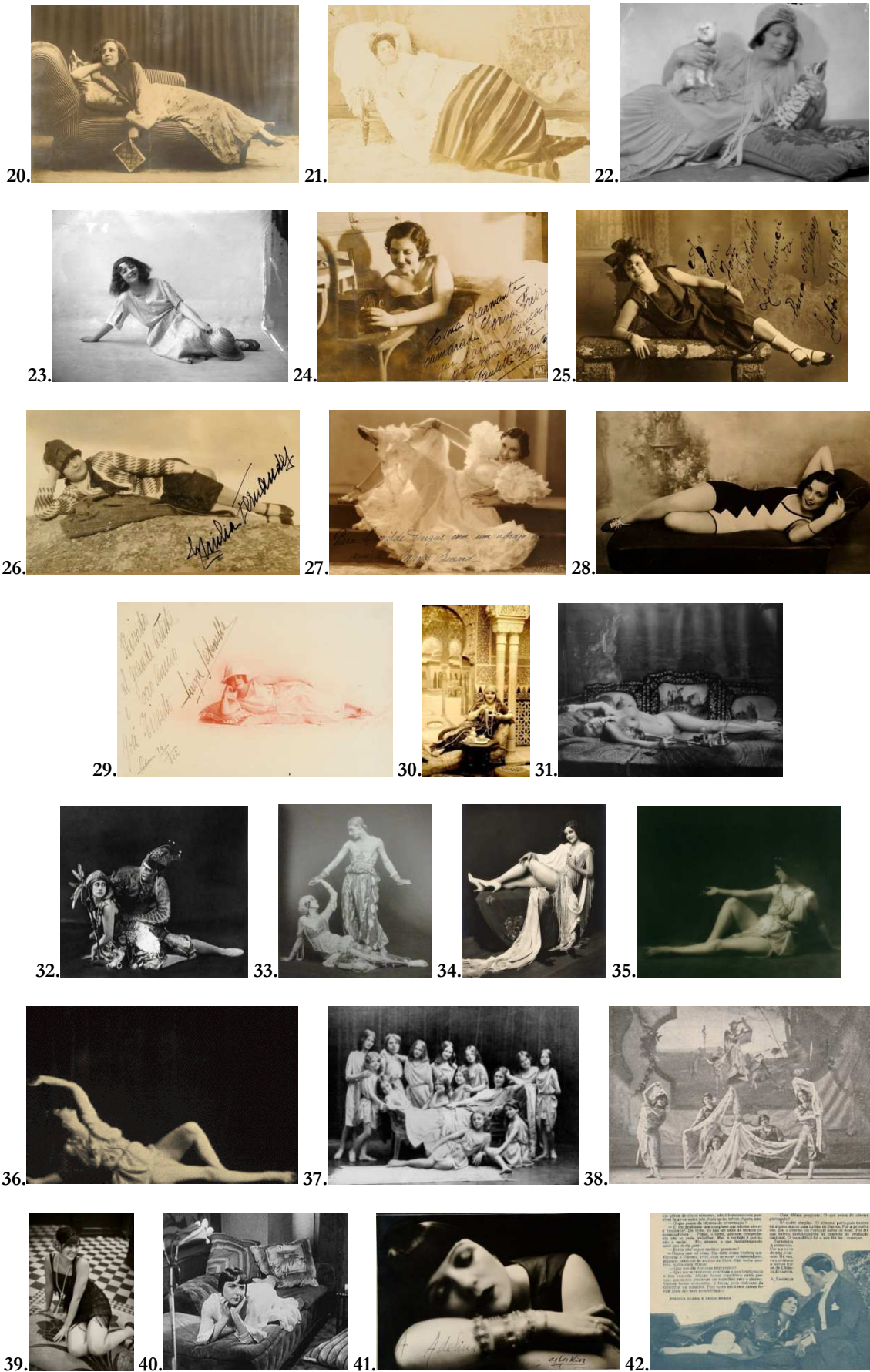


## 2. interdições e insurreições – hiatos de austeridade e marginalidade

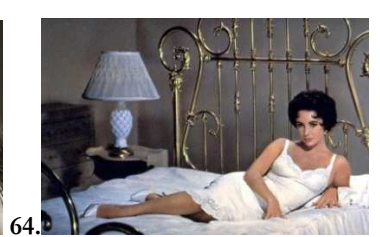
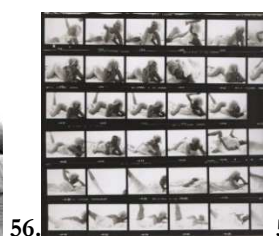


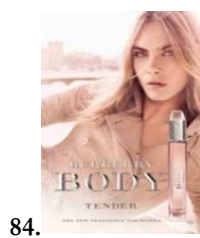
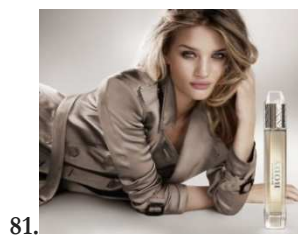
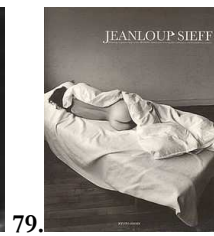
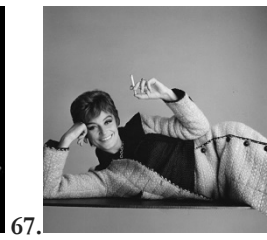
## V. transposições das *Vénus* clássicas – advento de uma *nova mulher*


















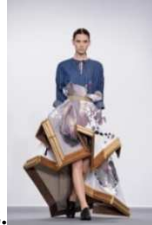
















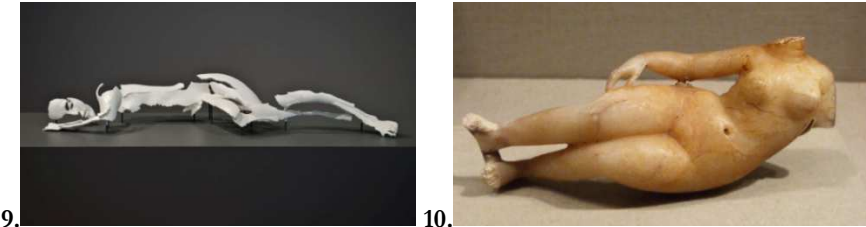


87. 
88. 
89. 
90. 
91. 
92. 
93. 
94. 
95. 
96. 
97. 
98. 
99. 
100. 
101. 
102. 
103. 
104. 
105. 
106. 
107. 
108. 
109. 
110. 





considerações finais



nota de fecho



**índice de imagens**



## abertura

### . o corpo reclinado, pose transversal no fio do tempo

1. *Ledo. Diana e Afrodite*. Parthénon, séc. V a.C.
2. Henri Moore. *Figura reclinada*, 1954-5
3. *Laris Puleas*. Tarquinia, séc. III a.C.
4. Jacques-Louis David. *Madame Récamier*, 1800
5. René Magritte. *Madame Récamier de David*, 1950
6. *Ariadne*, cópia romana séc. II d.C. – original 160-150 a.C.
7. Max Ernst. *O jardim de França*, 1962
- 8.. Lucas Cranach, o Velho. *Ninfa da fonte*, 1537
9. Lambert Sustris. *Vénus*, c.1550
10. Tiziano Vecellio. *Vénus de Urbino*, 1538
11. Édouard Manet. *Olympia*, 1863
12. Paul Gauguin. *Tee Arii Vahine* [Uma mulher nobre], 1896
13. Anónimo. França, c. 1920
14. *Kiki de Montparnasse* em *L'Étoile de Mer*, dirigida por Man Ray, 1928
15. Steven Klein. Lady Gaga, fotografia publicitária para fragrância *Fame*, Lady Gaga, 2012
16. Jessica Chastain, video promocional para fragrância *Manifesto*, Yves Saint Laurent, 2012, realização Nicolas Winding Refn
17. Georg Herold. *Sem título*, 2010
18. Hannah Höch. *Beleza estranha*, 1929
19. Claes Oldenburg. *Tubo de pasta de dentes gigante*, 1964
20. Alberto Carneiro. *Meu Corpo Vegetal*, 2013 [detalhe]
21. Hans Bellmer. *A boneca*, 1936
22. Victor Friedman. *Figura reclinada com flores e formas*, 1998
23. David Hockney. *Nu 17 Junho*, foto-colagem, 1984
24. Henri Moore. *Figura reclinada*, 1929
25. Giorgio De Chirico. *A estátua silenciosa – Ariadne*, 1913
26. Henri Matisse. *Nu azul*, 1907
27. Pablo Picasso. *Mulher reclinada lendo*, 1961
28. Pablo Picasso. *Mulher reclinada com pássaro*, 1961
29. Eleazar. *Maja desnuda*, 2000
30. Victor Brauner. *Triunfo da dívida*, 1946
31. Patrick Heron. *Nu reclinado em cama de ferro*, 1951
32. Pablo Picasso. *Nu no jardim*, 1934
33. Dorothea Tanning. *Nu reclinado*, 1969-70
34. Egon Schiele. *Danae*, 1917
35. Michèle Chast. *O toque e a marca*, 2013
36. Constantin Brancusi. *Musa adormecida*, 1909-10
37. Constantin Brancusi. *Princípio do Mundo*, 1916



38. Kevin Van Aelst. *Paradigma de mudança*, 1912
39. *Nike, deusa alada da vitória*. Efeso, Turquia, s/d
40. Sandro Botticelli. *Nascimento de Vénus*, c.1486
41. Elina Kechicheva. *Ruslana Korshunova*, para L'Officiel Paris, Junho-Julho 2004
42. Marilyn Monroe. in *The Seven Year Itch*, 1955
43. Ian Langsdon. *Jessica Chastain*. Festival International du Film, Cannes, 2014

## A. metodologia

### . atlas de uma pose – no rasto de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman

1. Hans Peter Feldmann. *Posar, Album*, 2008
2. Richard Dupont. *Cabeça correspondências*, 2011
3. Aby Warburg. *Atlas de Mnemosine*, 1924-29 – prancha 39
4. Aby Warburg. *Atlas de Mnemosine*, 1924-29 – prancha 45
5. Ole Worm. *Museum Wormianum*, 1655
6. Anónimo. *Gabinete de Ferrante Imperato*, Nápoles, 1672
7. Anónimo. *Gabinete de Ferdinando Cospi*, Bologna, 1677
8. Grisha Bruskin. *Topologia 1*, 1987
9. Frans Francken I. *Gabinete de Curiosidades*, 1618
10. Willem van Haecht. *Gabinete de curiosidades de Cornelis van der Geest*, c. 1628
11. Willem van Haecht. *Apeles desenha Campaspe*, 1630
12. Frans Francken II. *Gabinete Sammlers*, c. 1640
13. David Teniers, o jovem. *Galeria de pintura do Arquiduque Leopoldo Guillermo*, c. 1651-53
14. Johann Zoffany. *Tribuna de Uffizi*, 1772-78
15. Jan Brueghel, o Velho. *Alegoria da visão e do olfacto*, 1618
16. Jan Brueghel, o Velho. *Alegoria da Visão*, 1618
17. Jan Brueghel o Novo. *Alegoria da visão*, 1660
18. Jan Brueghel, o Novo. *Alegoria da pintura*, 1624
19. Robert Doisneau. *O escultor*, 1950
20. Portobello Road Market, Londres, 2012
21. Hanna Höch. *Cortado com faca de cozinha*, 1919
22. Amadeo de Souza-Cardoso. *Coty*, c. 1917
23. Bruce Conner. *Trabalhos de colagem sem título*, c. 2005
24. Ad Reinhardt. *Newsprint Colagem*, 1940
25. Ad Reinhardt. *Colagem*, 1940
26. Bruce Conner. *Maria untando Jesus com óleo precioso de nardo*, 1987
27. Hanna Höch. *Dada-Ernest*, 1920-21
28. Gordon Matta-Clark. *Intersecção cónica*, 1975
29. Albert Valentin. *Fotomontagem*, in magazine Variétés, 1929-30

30. Hannah Höch. *Bouquet de Olbos*, 1930
31. Liu Bolin. *Escondido na cidade*, 2011
32. Marcel Broodthaers. *Barco quadro*, 1973
33. Marcel Broodthaers. *Parede de colagens*, sd
34. Gerhard Richter. *Atlas*, 1961
35. Igor Palmin. *Sexto Festival Mundial da Juventude e Estudantes*, Moscovo, 1957
36. Francis Galton. *Composição fotográfica*, 1877
37. Hans Peter Feldmann. *Tríptico*, 2010
38. Hans Peter Feldmann. *Tríptico*, 2010 [detalhe]
39. Ellen Harvey. *O Museu Nudista*, 2010
40. Ellen Harvey. *O Museu Nudista*, 2010 [detalhe]
41. Maurice Jarnoux. *André Malraux na sua casa de Boulogne-sur-Seine*, 1953
42. e 43. *Cenas de Malraux's Shoes*. Realização de Dennis Adams e Paul Colin, 2012

## B. aproximação

. *ver e olhar* – experienciar a imagem

### I. imagem – solilóquios, diálogos e *boa vizinhança*

1. J. R. Eyerman. Projecção de *Bwana Devil*, 1952
2. Pablo Picasso. *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907
3. Robert Colescott. *Les Demoiselles d'Alabama* (Des Nudas), 1985
4. Faith Ringgold. *Picasso's Studio, série The French Collection part I, # 7*, 1991
5. Sigmar Polke. *Sem título*, 2006'
6. Anónimo. *O Último Julgamento*. Catedral de Sainte Cécile, Albi, França, 1474-1484
7. e 8. idem [detalhe]
9. Marcel Broodthaers. *Atlas*, 1975
10. Claude Simon. *Montagem*, sd
11. Alberto Pimenta. *Poema colagem*, 1980
12. Sigmar Polke. *Montagem*, sd
13. Francis Picabia. *L'Oeil cacodylate*, 1921
14. Álvaro Lapa. *Um passeio*, 1973
15. Álvaro Lapa. *Canção*, 1979-1982 [detalhe]
16. Eugénio de Melo e Castro. *Pêndulo*, 1973
17. Ana Hatherly. *Escuta o conto profano*, 1998
18. Nancy Spero. *Codex Artaud*, 1972 [detalhe]
19. Graça Pereira Coutinho. *Palavras numa esquina*. Todd Gallery, London, 1992
20. Sarah Hobbs. *Pequenos problemas em viver*, 2004

## II. imagem – migrações, memória e reprodutibilidade

1. Ben Tolman. *Transformação cognitiva*, 2004 [detalhe]

### C. alargamento

#### . viagens no corpo índice de imagens

### I. corpo e imagem

#### 1. corpo – o todo território e o fragmento

1. Johann Georg Heck, in *Iconographic Encyclopaedia of Science, Literature, and Art*, 1851, fig. 1
2. e 3. Vénus de Hohle Fels, cerca de 35 000 anos
4. Vénus de Brassempouy, cerca de 30 000 anos
5. Vénus de Vestonice, cerca de 26 000 anos
6. Vénus de Willendorf, entre 22 000 a 24 000 anos
7. Vénus de Lespugue, cerca de 23 000 anos
8. Vénus de Laussel, entre 22 000 a 25 000 anos
9. Anónimo. *Nenkhefika*, escultura funerária, Egipto, c. 2200 a.C.
10. *Jovem de Westmacott*, séc. I d.C., cópia em mármore do período romano, segundo original perdido grego, em bronze, de Polykleitos de Argos, c. 430 a.C.
11. Anónimo. *Kouros de Kroisos*, escultura funerária, Grécia, c. 530 a.C.
12. Anónimo. *O jovem Kritios*, séc. V a.C.
13. Théodore Géricault. *Estudo para a série Academia do homem*, c. 1817
14. Théodore Géricault. *Torso de perfil com braço erguido*, 1812
15. Polykleitos de Argos. *Doryphoros*, c. 440-430 a.C.
16. Myron de Atenas. *Lancellotti Diskobolos*, c. 450-440 a.C.
17. Anónimo. *Vénus de Milo*, provavelmente séc. II
18. Dominique Molknecht. *Vénus e Dumont d'Urville*, 1844
19. René Magritte. *As algemas de cobre*, 1931
20. Frank Dobson. *Vénus de Charnaux*, 1933-34
21. Salvador Dalí. *Vénus de Milo com gavetas*, 1936
22. Francisco Simões. *Sem título*, de 2011
23. Johann Heinrich Füssli. *O artista em desespero perante fragmentos do passado*, 1778-79
24. Jacques Bertaux. *Destruição da estátua de Luís XIV*, 1792
25. Anónimo. *Devoção ao próprio país*, c. 1794
26. Anónimo. *Devoção ao próprio país*, c. 1794 [detalhe]
27. Pablo Picasso. *Guernica*, 1937 [detalhe]
28. Théodore Géricault. *O guarda suíço no Louvre*, 1819
29. *Guerreiro moribundo*. Templo de Afaia, Aegina, c. 480 a.C.
30. *Estela de Dexileos*, séc. IV a.C.

31. Gustave Courbet. *A origem do mundo*, 1866
32. Edouard Manet. *Música nas Tuileries*, 1862
33. Edouard Manet. *O velho músico*, 1862
34. Claude Monet. *Mulheres no jardim*, 1866
35. Berthe Morisot. *As irmãs*, 1869
36. Mary Cassatt. *Mulher e criança no banco do condutor*, 1881
37. Pierre-Auguste Renoir. *O almoço dos canoieiros*, 1881
38. Edgar Degas. *Ludovic Lepic e fibas na Place de la Concorde*, 1876
39. Edgar Degas. *Retratos na Bolsa de Valores*, 1878-79
40. Gustave Caillebotte. *Rua de Paris num dia de chuva*, 1877
41. Edouard Manet. *Retrato de Émile Zola*, 1868
42. Edouard Manet. *Retrato de Émile Zola*, 1868 [detalhe 1]
43. Edouard Manet. *Retrato de Émile Zola*, 1868 [detalhe 2]
44. Edouard Manet. *Baile de máscaras na ópera*, 1873 [detalhe]
45. André-Adolphe-Eugène Disdéri. *Pernas e pés de bailarinas na Ópera*, c. 1860 [colagem de cartões de visita]
46. Helmut Newton. *Pernas chegando a casa*, c. 1978
47. Francisco Ortega. *A Vénus de Duchamp*, 2010
48. Edouard Manet. *No café, café-concerto*, 1878
49. Edgar Degas. *Cabaret*, 1876
50. Edgar Degas. *O café-concerto de Les Embassadeurs*, 1876-77
51. Edgar Degas. *O ensaio*, 1877
52. Edgar Degas. *Orquestra na Ópera*, 1870
53. Edgar Degas. *No ballet*, 1872
54. Edouard Manet. *O Bar nas Folies-Bergère*, 1882
55. Edgar Degas. *No Teatro*, 1880
56. Edgar Degas. *No Ballet, mulher com leque*, 1883
57. Edouard Manet. *Nana*, 1877
58. Mary Cassatt. *No camarote*, 1878
59. Pablo Picasso. *Guernica*, 1937
60. Peter Paul Rubens, *A consequência da guerra*, 1637-38
61. Pablo Picasso. *Guernica*, 1937 [detalhe]
62. Peter Paul Rubens, *A consequência da guerra*, 1637-38 [detalhe]
63. Pablo Picasso. *Guernica*, 1937 [detalhes 1-5]
64. Auguste Rodin. *A Mão de Deus*, c. 1907
65. René Magritte. *Quando a hora chegar*, 1932
66. Henri Fantin-Latour. *Natureza-morta com torso e flores*, 1874
67. Vicent van Gogh. *Natureza-morta com uma rosa, dois livros e molde de gesso de torso feminino*, 1887
68. Henri Matisse. *Torso grego com flores*, 1919
69. e 70. Magdalena Abakanowicz. *Noventa e cinco figuras da multidão de mil e noventa e cinco figuras*, instalação Michigan Gallery, north first floor, 1998-2000
71. Constantin Brancusi. *Mulher ao espelho*, 1909

72. Constantin Brancusi. *Musa adormecida*, 1909-10
73. Constantin Brancusi. *Princípio do Mundo*, 1916
74. Constantin Brancusi. *Danaide*, 1918
75. Man Ray. *Preto e Branco*, 1926
76. Ron Mueck. *Máscara II*, 2001-02
77. Auguste Rodin. *Cabeça de Pierre de Wiessant*, c. 1884
78. Medardo Rosso. *Menino doente*, 1893-95
79. Théodore Géricault. *Cabeças decepadas*, 1818
80. Salvador Dalí. *Cabeça otorrinológica de Vénus*, 1931
81. Anónimo. *Medusa*. Didyma, templo helenístico de Apolo, séc. II
82. Anónimo. *Medusa*, mosaico central de *Tepidarium* roman, sd
83. Benedito Cellini. *Persens e Medusa*, 1545-54 [detalhe]
84. Antonio Canova. *Persu com cabeça de Medusa*, 1806
85. Michel Ângelo da Caravaggio. *Cabeça de Medusa*, 1597
86. Gianni Versace. Medusa, logotipo de marca
87. Samuel Joseph. *Máscara de morte de John Constable (1776-1837)*, 1958 [trabalho em bronze segundo máscara de autoria por apurar de 1837]
88. Anónimo. *Máscara de morte de Sir Thomas Lawrence (1769-1830)*, 1830
89. Daniel McGuckin. *Sir Thomas Lawrence (1769-1830) and John Constable (1776-1837)*, 2005
90. Charles-Emile Callande et Champmartin. *Depois da morte, Cabeça de homem morto*, 1818-19
91. Ary Scheffer. *La Fayette no leito de morte*, 20 maio 1834, c. 1834
92. Ary Scheffer. *Armand Carrel no leito de morte*, 1836
93. Ary Scheffer. *A morte de Gericault*, 1834
94. Auguste Couder. *A morte do general Moreau*, 1814
95. Paul Delaroche. *Louise Vernet no leito de morte*, 1845
96. Cristina Robles. *Ofélia*, 2013
97. John Everett Millais. *Ofélia*, 1851-52
98. John Everett Millais. *Ofélia*, 1851-52 [detalhe]
99. Anónimo. *Iluminura de manuscrito Canon de Avicena (980-1037)*, Itália, século XV
100. Anónimo. *Ala de hospital medieval*, xilogravura finais séc. XV
101. Adam Elsheimer. *Hospital público, Frankfurt*, 1598
102. Jean Henri. *Ala do Hotel Dieu, Paris*, manuscrito 1482
103. Anónimo. *Xilogravura de Paracelso, Opus Chyrurgicum*, Frankfurt am Main, 1566
104. Anónimo. *Redução de hérnia, posição de Trendelenburgo, a partir de prática de Caspar Stromayr, 1559*, 1566
105. Ilia Repin. *O cirurgião Evgueni Vasilievich Pavlov no Teatro Operatório*, 1888
106. Thomas Eakins. *A Clínica Agnew*, 1889
107. Adalbert Franz Seligmann. *Theodor Billroth operando*, 1890
108. Robert Hinckley. *A primeira operação com éter*, 1892
109. Georges Chicotot. *Primeira tentativa de curar cancro com rx*, 1907
110. Max Oppenheimer. *Cirurgia*, 1912
111. Christian Schad. *Cirurgia*, 1929

112. Diego Rivera. *As mãos do Doutor Moore*, 1940
113. Otto Dix. *Professor Doutor R. Andler*, 1943
114. Woody Allen. in Zelig, 1983
115. Frida Kahlo. *Auto-retrato com retrato de Dr. Farill*, 1951
116. Edvard Munch. *Auto-retrato na mesa de cirurgia*, 1902
117. Leonardo da Vinci. *Homo Vitruvianus*, c.1485-90
118. Cesare Cesariano. *Homo Vitruvianus*, 1521
119. Mondino de Luzzi. *Lição de anatomia*, in *Anatomia corporis humani* (1316), edição de 1493
120. Andreas Vesalius. *De Humani Corporis Fabrica*, 1543
121. Josef Eisner. *Teatro anatómico de Viena*, 1786
122. Bartholomeus Dolendo. *Teatro Anatómico de Leiden*, gravura segundo desenho de Jan Cornelis vant Woudt (Woudanus), 1609
123. Michiel Jansz van Miereveld. *Lição de anatomia do Dr. Willem van der Meer*, 1617
124. William Hogarth. *Os quatro estádios da crueldade – A recompensa da crueldade*, 1751
125. Camille Félix Bellanger. *Na escola prática*, 1902
126. R. Perrette. *Dissecção anatómica do abdômen*, 1904
127. Michäel Borremans. *Os alunos*, 2001
128. Rembrandt van Rijn. *Lição de anatomia do Doutor Nicolaes Tulp*, 1632
129. Théodore Géricault. *Fragmentos anatómicos*, 1818-19
130. Willem van Swanenburg. *Teatro anatómico da Universidade de Leiden*, gravura segundo desenho de Woudanus, 1610
131. Sandro Botticelli. *História de Nastagio degli Onesti*, painel II, 1482-83
132. Sandro Botticelli. *História de Nastagio degli Onesti*, painel II, 1482-83 [detalhe de esvisceração]
133. 134. e 135. Clemente Susini. *Vénus dos médicos*, 1781-82
136. Clemente Susini. *Vénus esventrada*, 1781-82
137. Anónimo. *Dissecção com cirurgia e monge*, c. 1300
138. Paul Ronard. *Dissecção de uma jovem, bela mulher*, 1864
139. Gabriel von Max. *O anatomista*, 1869
140. Anónimo. *Mulher grávida*. Marfim, possivelmente fabricada na Alemanha, séc. XVII
141. Anónimo. *Mulher grávida*. Marfim, possivelmente fabricada na Alemanha, séc. XVII
142. Anónimo. *Mulher grávida*, 1936
143. Odoardo Fialetti. *De formato foetu*, segundo anatomista Giulio Casserio, 1631
144. Jacques Fabien Gautier d'Agoty. *Myologie*, 1746-48
145. Anónimo. Ilustração persa. sd
146. Anónimo. Gravura japonesa, sd
147. Anónimo. *Boneca diagnóstico*. Sécs. XVIII-XIX
148. Anónimo. *Boneca diagnóstico*. Sécs. XVIII-XIX
149. Diderot et d'Alembert. *Proporções da Vénus de Médicis*, séc. XVIII
150. Jacques Fabien Gautier d'Agoty. *Myologie*, 1746-48
151. Veronika Bromová. *Pohledy/View*, 1997
152. Vieira da Silva. *Desenho anatómico*, 1926-27
153. Vieira da Silva. *Desenho anatómico*, 1926-27 [detalhe]



154. Walther Hermann Ryff. *A pequena cirurgia*, 1542
155. Anónimo. *Descrição anatômica do corpo*, séc. XVI
156. Jan Wandelaar. *Tabulae sceleti e musculorum corporis humani*, segundo o anatomista Rernhard Siegfried Albinus, 1749
157. Daniel Ricco. *Desenho mecânico anatômico*. Veneza, 1790
158. Anónimo. *Corpo anatômico*, 1937
159. Wilhelm Conrad Röntgen. *Mão da Sra. Wilhelm Röntgen, primeira imagem de rx*, 1895
160. Santiago Ramón y Cajal [anatomista]. *Desenho das células da retina*, 1900
161. Helen Chadwick. *Eroticismo*, 1990
162. Esteban Leyton. *Osteoporose*, 2010
163. Esteban Leyton. *Alzheimer*, 2010
164. Claude Monet. *Gare Saint-Lazare*, 1877
165. Claude Monet. *Boulevard des Capucines*, 1873
166. Gustave Caillebotte. *Boulevard des Italiens*, 1880
167. Camille Pissarro. *Boulevard Montmartre ao pôr-do-sol*, 1897
168. Jean Béraud. *Boulevard de Paris*, 1890
169. Edgar Degas. *No café, o absinto*, 1876
170. Edward Hopper. *Lobby de Hotel*, 1943
171. Edward Hopper. *Noctívagos*, 1942
172. George Segal. *A janela de restaurante*, 1967
173. Ralph Goings. *Lanchonete com azulejos*, 1979
174. Gottfried Helnwein. *Boulevard dos sonhos quebrados*, 1984
175. Banksy. *Noctívagos*, 2005
176. Win Wenders. *The End of Violence*, 1997
177. Dário Argento. *Deep Red*, 1976
178. Tom Waits. *Nighthawks at the diner*, 1975
179. Herbert Ross. *Musical Pennies from Heaven*, 1981
180. Vilhelm Hammershøi. *Ida no quarto*, 1890
181. Gustave Caillebotte. *Interior*, 1880
182. Edward Hopper. *Onze da manhã*, 1926
183. Vilhelm Hammershøi. *No seu quarto*, 1890
184. Gustave Caillebotte. *Homem à janela*, 1976
185. Caspar David Friedrich. *Caminhante sobre o mar de neblina*, 1818
186. René Magritte. *Os sonhos do Viajante solitário*, 1926
187. Adrian Ludwig Richter. *O harpista regressa a casa*, 1825
188. Caspar David Friedrich. *Homem e mulher contemplando a Lua*, 1830-5
189. Edvard Munch. *Os Solitários*, 1899
190. Alberto Carneiro. *Meu Corpo Vegetal*, 2013
191. Alberto Carneiro. *Meu Corpo Vegetal*, 2013 [detalhe]
192. Max Ernst. *Conversação sagrada*, 1921
193. Max Ernst. *A mulher 100 cabeças*, 1929

194. Imagem de *La femme 100 têtes* [filme adaptação livre e parcial de *La femme 100 têtes* de Max Ernst, 1929]. Produção Sciencefilm, realização de Eric Duvivier, 1967
195. *Cent Femmes Anonymes, Aesthetica Art Prize, 2013*, cartaz abertura segundo *La femme 100 têtes* de Max Ernst, 1929
196. Hanna Höch. *A bela rapariga*, 1920
197. Hannah Höch. *Bailarina russa/Minha dupla*, 1928
198. Hannah Höch. *Auto-retrato*, 1972-73
199. Hannah Höch. *Beleza estranha*, 1929
200. Valie Export. *Vénus e Marte*, 1976
201. Carolee Schneemann e Robert Morris. *Site*, performance, New York, 1963
202. Yvonne Rainer e Robert Morris. Happening, Art Academy Assembly Hall, Dusseldorf, 1964
203. Hans Breder. *O riacho do velho homem I*, 1971
204. Hans Breder. *Corpo Escultura*, 1973
205. Hans Breder. *Corpo/Escultura*, 2014
206. Helena Almeida. *Tela Habitada*, 1976
207. Helena Almeida. *Tela Habitada*, 1977
208. Cindy Sherman. *Untitled Film Still #6*, 1977
209. Cindy Sherman. *Untitled Film Still #3*, 1977
210. Cindy Sherman. *Untitled #193*, 1989
211. Cindy Sherman. Capa da revista Vogue, versão inglesa, com Jerry Hall, Novembro 1975
212. Marina Abramović. *Sete peças fáceis*, 2005
213. Marina Abramović. *Lábios de Thomas*, 2005
214. Marina Abramović. *Lábios de Thomas*, 2005 [detalhe]
215. Marina Abramović. *Auto-retrato com esqueleto*, 2003
216. Ergy Landau. *Nu com esqueleto*, c. 1930
217. Anónimo. Fotografia *post mortem*, séc. XIX
218. Judy Chicago. *O jantar festivo*, 1979
219. Veronika Bromová. *Vistas*, 1996
220. Louise Bourgeois. *Mulher faz*, 2002
221. Cindy Sherman. *Sem título*, 1992
222. Veronika Bromová. *Zemřeo*, 1998
223. Dorota Sadovská. *Corporalidades*, 2003
224. Paula Rego. *Segredos e histórias*, 1989
225. Paula Rego. *Entre mulheres*, 1997 [detalhe]
226. Paula Rego. *Aborto*, 1998
227. Paulo Mendes. *E[x]—Romance [Amor Plástico Cirúrgico]*, 1997
228. Graça Pereira Coutinho. *Zona de Guerra II*, 1994
229. Iyad Sabbah. *Gaza*, 2014 [instalação]
230. Duane Hanson. *Jovem compradora*, 1973
231. Duane Hanson. *Homem num banco*, 1977-78
232. Duane Hanson. *Turistas II*, 1988
233. Ron Mueck. *Mulher grávida*, 2002

234. Ron Mueck. *Mulher grávida*, 2002 [detalhe]
235. Ron Mueck. *Casal sob chapéu de sol*, 2013
236. Ron Mueck. *Casal sob chapéu de sol*, 2013 [detalhe]
237. Marcel Fukuwara. *Doação de órgãos*. Campanha Estado do Ceará, Brasil, 2014 [Arte digital 3D]
238. Ryan Gerdes. *Graffiti*, 2008
239. Gerry Cranham. Enfermeiras aprendem anatomia através de modelo do corpo humano, 1938
240. Gaetano Giulio Zumbo. *A peste*, c.1687-1691
241. Gaetano Giulio Zumbo. *O triunfo do tempo*, c.1687-1691
242. Fritz Kahn. *O homem como palácio industrial*, 1926
243. Fritz Kahn. *A espinal medula*, 1943
244. Remy Nurse. *Caderno hipocondríaco*, 2014
245. Juan Muñoz. Rumo à Sombra, 1998
246. Juan Muñoz. *Muitas vezes*, 1999 [detalhe]
247. Louise Bourgeois. *Sete numa cama*, 2001
248. Jake e Dinos Chapman. *Aceleração Zygotic*, 1995
249. Ernesto Neto. *Humanóides*, 2001
250. Dennis Oppenheim. *Instalação com marionetas*, anos 70
251. Anónimo. *Japix Aeneas, cirurgião e Vénus*. Fresco da Casa di Sirico, Pompeia, séc. IV
252. André-Adolphe-Eugène Disdéri. *O panteão contemporâneo*, 1854 [carta de visita, montagem, representando mais de 300 celebridades do séc. XIX]
253. André-Adolphe-Eugène Disdéri. *Mosaico de artistas e dramaturgos*, 1854 [carta de visita, montagem, representando celebridades do âmbito teatral do séc. XIX]
254. Johannes Vermeer. *Rapariga com brinco de pérola*, 1665
255. Rembrandt van Rijn. *Hendrickje banhando-se no rio*, 1665
256. Anónimo. *Cirurgia de Teodorico Borgognone*, séc. XIII
257. Anónimo. *Cirurgia de Rolando di Parma*, século XIV, sg. Roland de Parma, autor de *Chirurgia Orolandina*, 1240

## **2. ver, ver-se, ser visto – o corpo interface entre o eu e o outro**

1. Alain Fleischer. *Na moldura do espelho*, 1984
2. Anónimo. Provavelmente do cemitério er-Rubayat, Al Fayyum, c. 160-170
3. Helmut Newton. *Isabelle Huppert*, 2001
4. Helmut Newton. *Auto-retrato com modelos e sua mulher*. Paris, para a revista Vogue Homme, 1981
5. Pablo Picasso. *Auto-retrato com nu reclinado*, 1902-03
6. Mary Ellen Mark. Capa do livro *Seen Behind the Scene*, 2008
7. *Helen Twelvetees como Blanche Dubois in Streetcar*, 1951 [imagem de cena]
8. Paul Delvaux. *O espelho*, 1936
9. Giovanni Bellini. *Mulher nua frente ao espelho*, 1515
10. Jacopo Robusti Tintoretto. *Suzana no banho*, 1555-56
11. Tiziano Vecellio. *Vénus ao espelho*, c.1555
12. Sebastiano Ricci. *Betsabé*, c.1720

13. Paul Delvaux. *Mulher ao espelho*, 1945
14. Bartolomeu Cid dos Santos. *Despertar primavera*, 1968
15. Anónimo. *Sem título*. França, 1920
16. Peter Paul Rubens. *Vénus ao espelho*, 1616
17. Paolo Veronese. *Vénus ao espelho*, c.1585
18. Robert Doisneau. *Sem título*, 1953
19. Richards Wynn. *Mulher reflectida olhando um espelho*, 1922
20. Edouard Manet. *Mulher ao espelho*, 1876
21. Frederick Frieske. *Nu reflexo*, 1909
22. Frederick Frieske. *Mulher ao espelho*, 1932
23. James Abbe. *Dorothy Gish como Nell Gwynn*, 1926
24. James Abbe. *Mary Pickford*, 1920
25. Nicolas Régnier. *A vaidade ou Jovem ao espelho*, 1626
26. Bernardo Strozzi. *Vanitas*, c.1637
27. André-Adolphe-Eugène Disdéri. *Nu*, c. 1860
28. Julien Mandel. *Postal ilustrado*, c.1920
29. Anónimo. *Mulher reclinada em quarto elegante fumando cigarro*, s/d
30. Fernando Botero. *Colombiana*, 1996
31. Diego Velázquez. *Vénus ao espelho - Rokeby Vénus*, 1644-48
32. André Maier. *Segundo Vénus ao espelho de Velázquez*, 2011
33. Helmut Newton. *Bergström em Paris*, 1976
34. Helmut Newton. *Sem título*, s/d
35. Sam Taylor-Wood. *Soliloquio III*, 1998
36. Dillon Paul. *Nu nº 3, 69" x 48", projecção vídeo*, 2004
37. Paulus Moreelse. *Rapariga com espelho, uma alegoria do amor profano*, 1627
38. Helmut Newton. *Condessa Marta Marzotto no seu jardim com o seu retrato por Renato Guttuso*, Roma 1986
39. Irving Penn. *Montra de oculista*, 1939
40. Daidō Moriyama. *A cidade que sempre tive dificuldade em abandonar*, 1976
41. Hiroh Kikai. *Kitashinagawa*, Tokyo, 1986
42. Raoul Hausmann. *Foto Montagem*, 1930
43. Catarina von Hemessen. *Auto-retrato*, 1548
44. Sophonisba Anguissola. *Auto-retrato*, 1556
45. Marija Bashkirtseva. *Auto-retrato*, 1882
46. Marcia. *Auto-retrato*, c. 1403
47. Ilse Bing. *Auto-retrato com espelhos*, 1931
48. Robert Doisneau. *Auto-retrato*, 1947
49. Eve Arnold. *Auto-retrato em espelho distorcido*, 42nd Street, New York, 1950
50. Germaine Krull. *Auto-retrato*, 1930
51. Willy Ronis. *Auto-retrato com flash*, 1951
52. Vivian Maier. *Sem título*, 1955
53. Lee Friedlander. *Auto-retrato*, 1997

54. Amiko Kavtaradze. *Auto-retrato*, sd
55. Diego Velázquez. *As Meninas*, 1655-56
56. Edwin Blumenfeld. *Nu ao espelho*, 1938
57. Helmut Newton. *Vivienne* para revista Vogue, March 01, 1972
58. Bohyun Yoon, *Fragmentação*, 2003 [detalhe], in Capa do álbum *Trouble Will Find Me*, 2013
59. Laszlo Willinger. *Hedy Lamarr*, 1940
60. Laszlo Willinger. *Myrna Loy*, 1938
61. Mert Alas & Marcus Piggot. *Colette Pechekhonova*, in *Zoom zoom zoom, Let's Go Back To My Room* para The FACE, February 2000
62. Francine van Hove. *Céline em ambos os espelhos*, 2005
63. Andy Warhol. *Eu serei o espelho*, c.1970
64. Juan Munoz. *Olhando o mar I*, 1997
65. Man Ray. *Sem título*, 1947
66. Horst P. Horst. *Gene Tierney*, 1940
67. Clarence White. *Nu reclinado*, 1909
68. Dora Maar. *Retrato duplo*, 1930
69. Man Ray. *Paris*, 1944
70. Hannah Höch. *Grotesco*, 1963
71. Zdzisław Beksiński. *Akt*, 1957
72. Bohyun Yoon, *Fragmentação*, 2003
73. Helmut Newton. *Sem título*, Paris, 1980
74. Manfred Michael Sackmann. *Sem título*, 2010 [fotografia de Friedhelm Denkel, recepção de abertura de exposição Körpernah – Akte/Nudes. Berlim, Tammen-Galerie, 11 Agosto 2010]
75. Oxana Yambykh. *Percepção pessoal*, sd, séc. XX
76. Dean Chall-dey. *Justin Robertson*, 2015
77. Thomas Ruff. Saatchi Gallery, 2014

## II. corpo e pose

### 1. pose e narrativa[s] – nudez e retórica

1. Anónimo. *Estudos de figura*. França, c.1890
2. Jan Vermeer. *Senhora tocando virginal*, c.1670
3. Michel Garnier. *A lição de música*, 1788
4. Judith Leyster. *Auto-retrato*, 1630
5. Dirk de Quade van Ravesteyn. *Alegoria da Música*, c.1600
6. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Luigi Cherubini e a musa da poesia lírica*, 1842
7. Jan Vermeer. *A bordadeira*, 1669
8. Autoria indeterminada. *Pieter Coecke e Mayken Verhulst*, c. 1550
9. Jan Molenaer. *Retrato de família*, 1635
10. Thomas Rowlandson. *Mrs. Billington, na varanda, cantando em Vauxhall Gardens*, 1785
11. Louis Léopold Boilly. *Um camarote em dia de espectáculo gratuito*, 1830

12. Tiziano Veccelio. *Diana e Acteon*, c.1557
13. Tiziano Veccelio. *Diana e Calisto*, c. 1517
14. Hans Rottenhammer. *Minerva e as Musas*, 1603
15. Johann Zoffany. *Os académicos da Royal Academy*, 1771-2
16. Gustave Courbet. *O atelier do pintor. Alegoria real*, 1855
17. Marija Bashkirtsegg. *Atelier Julien*, 1881
18. Anónimo. *Aula prática com modelo nu masculino em estúdio*, École des Beaux-Arts, Paris, sd
19. Anónimo. *Alunas pintando modelo nu feminine em studio*, Heatherley School of Art, Baker Street, London, 1927
- 20.. François-Emile Barrauda. *A sessão de pintura*, 1932
21. Jean-Léon Gérôme. *O fim da sessão*, 1886
22. John Constable. *Estudo académico de homem nu*, 1820
23. William-Adolphe Bouguereau. *Nascimento de Vénus*, 1879 [detalhe]
24. Georges Seurat. *Os modelos*, 1886-1888
25. Simon Vouet. *Alegoria da Prudência*, 1590
26. Bernaert de Rijckere. *Festim dos deuses*, séc. XVI
27. Annibal Carracci. *Júpiter e Juno*, 1597-1605
28. Julia Margaret Cameron. *O regresso após três dias*, 1865
29. Julia Margaret Cameron. *Eco*, 1868
30. Gertrude Käsebier. *Retrato de Alfred Stieglitz*, 1902
31. Gertrude Käsebier. *Rose O'Neill*, c. 1907
32. Anónimo. *Camille Claudel e Jessie Lipscomb no seu atelier*, 117, Rue Notre-Dame-des-Champs, Paris, 1887
33. Tina Modotti. *Mulher com bilha*, 1926
34. William Eugene Smith. *Fiadeira espanbola*, 1950
35. 36. e 37. Étienne-Jules Marey. *Sem título*, s/d, séc. XIX
38. Eadweard Muybridge. *Estudo de mulher nua em movimento*, prancha 92, sd
39. Eadweard Muybridge. *Homem nu caminhando com peso à cabeça*, prancha 27, sd
40. Eadweard Muybridge. *Duas mulheres nuas descendo escadas ao encontro da outra*, prancha 448, sd
41. Marcel Duchamp. *Nu descendo uma escada*, nº 2, 1912
42. Eliot Elisofon. *Duchamp descendo uma escada*, fotografia para Life Magazine de 28 Abril 1952
43. Thomas Eakins. *George Reynolds: Sete fotografias*, 1883
44. Louis Jean Baptiste Igout. *Álbum de estudos académicos*, c. 1870
45. Louis Jean Baptiste Igout. *Álbum de estudos e poses*, c. 1880
46. Louis Jean Baptiste Igout. *Álbum de estudos*, c. 1890
47. Zombiesmile. *Poses de mãos e rosto*, 2014
48. Anónimo. *Nus*, prancha publicada por A. Calavas, editor, c.1870
49. Anónimo. *Estudo de nu e pose*, prancha publicada por A. Calavas, editor, c. 1880
50. Louis Daguerre. *Imagem de tríptico oferecido a François Arago*, 1839
51. e 52. Louis Camille d'Olivier. *Estudo de nu*, c.1855
53. Gustave Le Gray. *Nu feminino reclinado*, c.1856
54. Eugène Aubin. *Estudo de nu*, nº 32, 1881



55. Eugène Aubin. *Estudo de nu, nº 39*, 1881
56. Gaudenzio Marconi. *Nu Académico*, c.1865
57. Michelangelo Buonarroti. *A criação de Adão*, Capela Sistina, Vaticano, 1508-1512
58. Jacques-Louis David. *Patroclo*, 1780
59. Man Ray. *Coco Chanel*, 1935
60. Sarah Peale. *Senador Thomas Hart Benton*, 1842
61. Peter Paul Rubens. *A festa de Vénus*, c. 1636
62. William Hogarth. *Vénus de Medici*, in *Análise da beleza* [prancha 1], 1753
63. idem [detalhe]
64. *Afrodite de Knidos*, c. 360 a.C., cópia de Praxíteles, original de c. 350 a.C.
65. *Vénus de Cnidos*. Cópia romana sd, com restauro de Ippolito Bussi (1562-1634), segundo original atestado de Praxíteles c. 350 a.C.
66. *Vénus de Medici*. Cópia romana séc. I, segundo original de escultor da escola praxiteliana segundo Afrodite de Cnidos de Praxíteles
67. *Venus de Arles*. Cópia romana s/d, de possível *Afrodite de Thespiae* original de Praxíteles, c. 360 a.C.
68. *Vénus de Capua*. Cópia romana séc. II, de original grego do séc. IV a.C., não apurado
69. e 70. Bruno Braquehais. *Mademoiselle Hamély, estudo de nu à imagem de Vénus de Milo*, 1853
71. Horst P. Horst. *Estelle Carroll* [Estelle Boissevain ou Estrella Elizaga], 1938
72. Jean-Léon Gérôme. *Sculpturae vitam insufflat pictura*, 1893
73. 74. e 75. Hippolyte Bayard. *Natureza-morta com moldes*, c.1840
76. Michelangelo Pistoletto. *Vénus de Rags*, 1967, 1994
77. Don Brown. *Yoko X*, 2004
78. George Segal. *Cadeira de Picasso*, 1973
79. George Segal. *As dançarinas*, 1971
80. John DeAndrea. *Lançada*, 1989
81. John DeAndrea. *Três versões de Ariel*, 2011
82. Salvador Dalí. *O mel é mais doce que o sangue*, 1926
83. Pablo Picasso. *Nu no jardim*, 1934
84. Max Ernst. *O jardim de França*, 1962
85. Egon Schiele. *Danae*, 1909
86. Victor Friedman. *Forma de figura reclinada*, c.1998
87. Victor Friedman. *Uma espécie de nu*, c.1998
88. Jeanloup Sieff. *De costas*. Paris, 1969
89. Edward Weston. *Nu*, 1925
90. Brassai. *Nu*, 1931–34
91. Bill Brandt. *Nu*. Campden Hill, London, 1950
92. Helena Almeida. *Dentro de mim*, 2000
93. Eduardo Luiz. *Sem título*, 1970
94. William G. Larson. *Sem título*, série *Figure in Motion*, 1966–70
95. Hans Bellmer. *A boneca*, 1936
96. Victor Friedman. *Figura reclinada com flores e formas*, 1998
97. László Moholy-Nagy. *Variedade, silhuetas*, c. 1920 [instalação]

98. Peter Rogiers. *Sem título – Figuras verdes I*, 2005
99. Henri Matisse. *Nu reclinado nu (Aurora)*, 1901
100. Charles Long. *Madison square Park*, 2012.1
101. Dorothea Tanning. *Nu reclinado*, 1969-70
102. Michèle Chast. *O toque e a marca*, 2013
103. Hans Belmar. *Unica*, 1958 [*Tenir au frais (Keep Cool)*], maquete para a capa de *Le Surréalisme*, même #4, pp. 126-7, 1958]
104. Constantin Brancusi. *Musa adormecida*, 1909-10
105. Constantin Brancusi. *Princípio do Mundo*, 1916
106. Kevin Van Aelst. *Paradigma de mudança*, 1912
107. Claes Oldenburg. *Tubo de pasta de dentes gigante*, 1964
108. e 109. Jorge Caseirão. *Orphelia reclinada*, 2011
110. Karen La Monte. *Impressão de vestido reclinado*, 2005
111. Karen La Monte. *Impressão de drapejado reclinado*, 2007

## 2. pose com / sem pose – corpo nu / corpo despido

1. Victor Friedman. *Três figuras*, c.1990
2. Oscar Gustav Rejlander. *Os dois modos de vida*, 1857
3. Oscar Gustav Rejlander. *Penitência, estudo para 'Os dois modos de vida'*, c. 1857
4. Oscar Gustav Rejlander. *Os dois modos de vida*, 1857 [detalhe]
5. Raffaello Sanzio da Urbino. *A Escola de Atenas*, 1509-1511
6. Jean Auguste Dominique Ingres. *Nascimento de Vénus*, 1848
7. Eugène-Emmanuel Amaury-Duval. *Nascimento de Vénus*, 1862
8. Alexandre Cabanel. *Nascimento de Vénus*, 1863
9. William-Adolphe Bouguereau. *Nascimento de Vénus*, 1879
10. Anónimo. Imagem in MORRIS, Desmond. **The Naked Woman – A Study of the Female Body**. London. Vintage Books, 2005 [anexo de imagens, s/n]
11. Leucarcés. *Apollo Belvedere*, c. 300 a.C. [restauro de Giovanni Montorsoli]
12. Michelangelo Buonarroti. *David*, 1501-04
13. Michelangelo Buonarroti. *A criação de Adão*, Capela Sistina, Vaticano, 1508-1512
14. Jacques-Louis David. *Patroclo*, 1780
15. Gaudenzio Marconi. *Nu Académico*, c.1865
16. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Édipo e a Esfinge*, 1808
17. Gian Lorenzo Bernini. *Apolo e Dafne*, 1622-25
18. Antonio Canova. *Teseu e o Minotauro*, 1781
19. Auguste Rodin. *O Pensador*, 1904
20. Wilhelm von Plüschow. *Retrato de Vincenzo Galdi*. Nápoles, c.1895
21. Wilhelm von Gloeden. *Sem título*, c. 1895
22. Wilhelm von Gloeden. *Rapazes napolitanos junto ao mar*, s/d, século XIX
23. Thomas Eakins. *Estudantes banhando-se*, s/d finais séc. XIX
24. Thomas Eakins. *Sem título*, 1910

25. James Abbe. *Rudolph Valentino*, 1923
26. Ramón Navarro in *Ben-Hur*, 1925
27. Al Urban. *Tony Sansone*, 1940
28. *Olympia*, documentário de apresentação dos Jogos Olímpicos de Berlim, 1936, realização de Leni Riefenstahl
29. Arno Breker. *O vencedor*, 1939
30. Adolf Wamper. *Memorial para a cidade de Ahlen*, 1938
31. e 32. George Platt Lynes. *Yul Brynner*, 1942
33. Anónimo. *Charlton Heston para Hollywood Life*, s/d
34. Francesco Scavullo. *Burt Reynolds para Cosmopolitan*, Abril 1972
35. *David Beckham, para campanha Armani*, 2007
36. Tom Cullis. *Joseph Sayers, para campanha Timoteo, New Sport Underwear*, 2010
37. Mert Alas & Marcus Piggot. *Cristiano Ronaldo, para campanha Empório Armani*, Spring-Summer 2010
38. Rankin. *Cristiano Ronaldo para campanha CR7*, 2015
39. Daniel Jackson. *Mathias Bergh, para campanha He&M*, Spring/Summer 2011
40. Daniel Jackson. *Vladimir Ivanov, para campanha Perry Ellis*, Spring-Summer 2013
41. Simon Perry. *Tom Ford, para campanha Tom Ford*, Spring- Summer 2015
42. Lisa Gagne. *Homem em traje de negócios reclinado*, 2010
43. David Gilmore. *Corpo masculino pintado em pose reclinada*, 2011
44. Chuck Close. *Nus*, daguerreótipos, 1967
45. Chuck Close: *Nus*, 2014
46. Oscar Gustave Rejlander. *Mulher nua reclinada no estúdio do artista*, c. 1850
47. Anónimo. Paris, c.1855
48. Anónimo. Paris, c.1855
49. Oscar Gustave Rejlander. *Mulher reclinada de costas com drapejado no estúdio do artista*, c. 1856-57
50. Anónimo. Paris, c.1890
51. Anónimo. Paris, c.1920
52. Juan Crisóstomo Méndez Ávalos. *Duas mulheres reclinadas na rua*, série Puebla, 1926
53. Raoul Hausmann. *Sem título*, 1930
54. Germain Krull. *Sem título*, 1930
55. Frantisek Drtikol. *Cinco nus cut-out*, c.1930
56. Heinz Hajek-Halke. *Difamação do carácter*, 1953
57. Marilyn Monroe. Playboy, nº 1, December 1953 [foto de calendário, cedida por John Baumgarth, Co, Melrose Park, Illinois]
58. *The Male Nude: A Survey in Photography*. New York. Marcuse Pfeifer Gallery, June 13/July 28, 1978 [catálogo de exposição]
59. Thomas Ruff. *Nu*, 2000
60. Larry Sultan. *Sharon Wild, série The Valley*, 2001
61. Gustave Courbet. *A origem do mundo*, 1866
62. George Segal. *Rapariga adormecida no sofá*, 1985
63. Vanessa Beecroft. *VB. 45. 107dr*, 2001
64. Peter Lely, *Nell Gwyn como Vénus*, 1668

65. Rembrandt van Rijn. *Danae*, 1635-37
66. Amedeo Modigliani. *Nu reclinado*, 1917
67. Jean Auguste Dominique Ingres. *A Grande Odalisca*, 1814
68. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Odalisca com escrava*, 1842
69. Pierre-Auguste Renoir. *Odalisca*, 1870
70. Henri Matisse. *Odalisca com magnólia*, 1924
71. Paul Gauguin. *Tee Arii Vahine* [uma mulher nobre], 1896
72. Chuck Close. *Grande nu*, 1967
73. Chuck Close. *Laura I*, 1984
74. Yves Klein. *Antropometrias*, 1960

## D. assunto

### . a pose reclinada – corpo em viagem

## I. intróito – a diagonal, anatomia do conceito

1. William-Adolphe Bouguereau. *O Nymphaeum*, 1878
2. e 3. restauros segundo método *Kintsugi*, s/d
4. Wassily Kandinsky. *Composição VIII*, 1923
5. Nadir Afonso. *Lausanne*, sd
6. Vieira da Silva. *As grandes construções*, 1956
7. Kazimir Malevich. *Quadrado negro sobre fundo branco*, 1915
8. Kasimir Malevich. *Suprematismo*, 1915
9. Paul Klee. *Som antigo, abstracto negro*, 1915
10. Piet Mondrian. *Composição C, nº 3, vermelho, amarelo e azul*, c. 1935
11. Mark Rothko. *Magenta, preto, verde e laranja*, 1947
12. Mark Tobey. *Sem título*, 1964
13. Jackson Pollock. *Um, número 31*, 1950
14. Tumba de Horemheb, Vale dos Reis, Luxor, Egipto, sd
15. Christofer Anderson. *Mulheres em fila de voto para eleições presidenciais*, Afeganistão, 2004
16. Radek Rogus. *Mar Báltico*, 2014
17. Jean-Léon Gérôme. *O Interior grego*, 1850
18. Thomas Rowlandson. *Quintal de estatúaria*, c. 1780
19. Thomas Rowlandson. *Exibição na escadaria*, c. 1800
20. William Blake. *O Inferno de Dante V*, 1827 [detalhe]
21. William-Adolphe Bouguereau. *As Oreades*, 1902
22. Cai Guo-Qiang. *Cabeça para cima*, 2006
23. Alexander Calder. *Forma contra amarelo* (painel amarelo), 1936

## II. a pose sob o signo do anacronismo

### 1. estesia do festim – reclinção no entrosamento cultural e na convivência

1. *Cena funerária etrusca de banquete*. Necrópole de Monterozzi, c.480-450 a.C.
2. *Carro de Dionísio*. Relevô do púlpito do Teatro de Perge, Grécia, séc. I d.C.
3. *Sarcófago fenício do rei Abiram*. Biblos, séc. XIII-X a.C.
4. *Estela funerária*. Marash, Síria, séc. VIII a.C.
5. *Urna com banquete*. Chiusi, últimas décadas séc. VI a.C.
6. *Estela com banquete*. Fiesole, finais séc. VI a.C.
7. *Laje com banquete*. Palácio de Murlo. c.580 a.C.
8. *Laje com banquete*. Palácio de Acquarossa. 550-525 a.C.
9. e 10. *Túmulo de Tuffatore*. Sarcófago grego, 480-470 a.C.
11. *Sepultura das Leoas*. Etrúria, Tarquínia, c.500 a.C.
12. *Catacumba de Pedro e Marcelino*, arcosolium com cena de banquete. Roma, sécs. III-IV d.C.
13. *Tumba de Constança – filha de Constantino – com cena de banquete* no stibadium romano. Plate XIII, séc. IV d.C.
14. e 15. *Defunto em posição de Banquete*. Sarcófago etrusco. Odrinhas, Portugal, séc. IV a.C.
16. *Cena funerária*. Dinastia Giulio Cláudia, 43 d.C.
17. Sarcófago de Titus Aelius Evangelus e Gaudenia Nicene, c.161-80 a.C.
18. *Memorial a Shakespeare*. Southwark Cathedral, Londres, séc. XVII
19. *Defunto em posição de descanso*. Sarcófago etrusco, Odrinhas, Portugal, séc. IV a.C.
20. *Túmulo do Magnata*. Tarquínia, séc. IV a.C.
21. *Gregos e Amazonas*. Mausoléu de Halicarnasso – friso, c.350 a.C.
22. *Tumba com batalha entre gregos e amazonas*, Tarquínia, c. 400-340 a.C.
23. *Túmulo dos Relevos*, Cervereti, Etrúria, séc. IV a.C.
24. *Sarcófago romano*. Simpelveld, s/d
25. *Sarcófago com Baco e Ariadne*, Roma, séc. II d.C.
26. *Ariadne*, cópia romana séc. II d.C., segundo original de 160-150 a.C.
27. *Cena de banquete familiar*, sarcófago grego, s/d
28. *Cena de banquete familiar*, sarcófago romano, s/d
29. *Cena de banquete familiar*, sarcófago romano, séc. I d.C.
30. *Cena de vida não conjugal*. Herculaneum. c.79 a.C.
31. *Villa dos Mistérios*, fresco. Lupanar, prostíbulo, Pompeia, séc. I d.C.
32. *Cena erótica*, mosaico, imagem in Carmina de Gaio Valério Catulo (c.84-54 a.C.)
33. *Sarcófago feminino com Cupido*, séc. II
34. *Sarcófago etrusco*. Volterra, séc. II a.C.
35. *Sarcófago feminino*. Roma, séc. II d.C.
36. *Ariadne adormecida*, durante muito tempo tida como Cleópatra, séc. II a.C.
37. *Venus Anadyomenes*, Pompeia, templo de Vénus, 79 d.C.
38. *Laribia Seianti*. Chiusi, séc. III-II a.C.
39. *Laris Puleas*. Tarquinia, séc. III a.C.

40. *Seianti Hannunia Tlesnasa*. Chiusi, séc. III-II a.C.
41. *Túmulo dos Hatérios*. Roma, c.100 d.C.
42. *Ponticello di Campo*, Perugia, séc. II e I a.C.
43. *Ipogeo di Donne*, Casaglia, Perugia, sécs. II e I a.C.
44. *Thania Veltsnei*, in *Ipogeo di Donne*, Casaglia, Perugia, sécs. II e I a.C.
45. *Tampa de urna cinerária com casal*. Volterra, séc. III a.C.
46. *Sarcófago conjugal etrusco*. Cerveteri, c. 550-510 a.C.
47. *Sarcófago conjugal etrusco*. Cerveteri, c. 520 a.C.
48. *Tampa de urna cinerária*. Chianciano, século IV a.C.
49. *Sarcófago conjugal etrusco*, s/d
50. *Sarcófago conjugal etrusco*, Túmulo de Tetnies, Vulci, c.350-340 a.C.
51. *Sarcófago conjugal etrusco*. Vulci, lazio, Itália, 350-300 a.C.
52. *Sarcófago conjugal romano*, 220 a.C.
53. *Personificação do Nilo*, Roma, Museu do Vaticano, s/d
54. *Personificação do Tibre*, Roma, Museu Pio-Clementino, Hall de Apolo, Vaticano, séc. II d.C.
55. *Serviço de porcelana de Berlim, oferecido por Frederick William III da Prússia a Arthur Wellesley, 1º Duque de Wellington*, c. 1830. Apsley House, London [base da peça central, com obelisco]
56. *Mosaico Funerário*. Thina, sd
57. *Cena de banquete*, sécs. III-IV a.C.
58. *Dionísio e Ariadne, Sarcófago de Tiasus*, séc. III
59. *Dionísio e Ariadne*. Síria, séc. III-IV d.C.
60. imagem de rosto de GOODWIN, Elaine. **The Human Form in Mosaic**. Crowood Press, 2007
61. *Nereida*. Tunísia, séc. II-III d.C.
62. *Nereida*. Mérida, séc. IV d.C.
63. *Cratera ática com cena funerária*. Pintor do Dipylon. Grécia, séc. VIII a.C.
64. idem [detalhe]
65. *Cratera estilo coríntio com banquete de Euristeus e Hércules*, c.625-600 a.C.
66. *Hídria com Hércules matando Alcioneu*, séc. VI a.C.
67. *Ánfora apúlia com figuras vermelhas, cena de convívio entre homens e mulheres*, séc. V a.C.
68. *Cratera com Hércules e o Massacre dos Niobidas*, c.460-450 a.C.
69. idem [detalhe]
70. *Hídria com cena de convívio feminino*, c.410-400 a.C.
71. *Cratera com figuras vermelhas, cena de banquete*, séc. IV a.C.
72. *Ánfora com figuras brancas e negras, cena de banquete*, séc. IV a.C.
73. idem [detalhe]
74. *Cratera de campana*, c. 340-330 a.C.
75. *Lucerna*, séc. II-III d.C.
76. *Moldes com cena de teatro*, séc. III d. C.
77. *Dionísio e Ariane*, camafeu. Séc. I a.C.
78. *Tellus, a Terra*, in *Missorium de Teodósio I*. Mérida, sd [disco]
79. idem [detalhe]



80. *Herodes, Antipas, Herodiade e Salomé com cabeça de S. João Baptista*. Codex Sinopensis, séc. VI d.C.
81. *Última Ceia com Cristo reclinado no topo*, mosaico. Ravenna, séc. V a.C.
82. *Última Ceia*. Codex Rossano, séc. VI
83. Nicolas Poussin. *A Eucaristia*, 1692
84. Jean-Baptiste Jouvenet e Jean Restout. *Última Ceia*, 1753-55
85. James Archer. *Última Ceia*, 1854
86. James Jacques Tissot. *Última Ceia*, 1886-94
87. 88. e 89. Johann Christoph Weigel. *Última Ceia*, sécs. XVII-XVIII
90. Templo de Afaia, Aegina, Grécia
91. Templo de Aegina, reconstituição com frontão
92. *Demeter, Perséfone e Íris*. Partenon, séc. V a.C.
93. *Leda, Diana e Afrodite*. Partenon, séc. V a.C.
94. *Atena cercada de guerreiros*. Templo de Afaia, Aegina [frontão oeste, figura ao centro], c. 480 a.C.
95. *Guerreiro moribundo*, Templo de Afaia, Aegina [frontão leste, figura no ângulo], c. 480 a.C.
96. Jean-Pierre Cortot. *Assemblée Nationale*. Paris, 1728
97. Pierre Contant d'Ivry & Étienne-Louis Boullée. *Madeleine*. Paris, 1842
98. Sir Robert Smirke. *British Museum*, 1852
99. Theophilus Hansen. *Musikverein*, sede da Wiener Philharmoniker, Viena, 1870
100. Franz Melnitzky. Esculturas da große Saal, ou Goldener Saal, *Musikverein*, sede da Wiener Philharmoniker, Viena, 1870
101. 102. e 103. Archer & Green. *The Arcade*, 28 Old Bond Street, Londres, 1879
104. Fortunato Lodi. *Teatro Nacional D. Maria II*. Lisboa, 1846
105. José Simões de Almeida (sobrinho). *Assembleia da República*, 1934-38
106. *Triclinium*. Odrinhas, Portugal
107. *Apoteose de Antoninus e Faustina*. Base da Coluna de Antoninus Pius, Roma, c. 161
108. Lawrence Alma Tadema. *Cena de Pompeia ou A sesta*, 1868
109. *Juliette Récamier, la belle Juliette*, salon Rue du Mont-Blanc, autoria e data não apuradas
110. *Republique de Lettres*, gravura com busto de Madame Dacier, in *Female Spectator*, 1745, de Eliza Haywood
111. François-Louis Dejuinne. *Quarto de Madame Récamier em Abbaye-aux-Bois*, 1826
112. François Gérard. *Juliette Récamier*, 1802
113. Antonio Canova. *Pauline Bonaparte como Vénus Victrix*, 1805-08
114. Jean François de Troy. *Leitura de Molière*, 1728
115. Michel-François Dandré-Bardon. *Salon*, séc. XVIII
116. François Boucher. *Madame de Pompadour*, 1754
117. François Boucher. *Madame de Pompadour*, 1758
118. Jacques-Louis David. *Madame Récamier*, 1800
119. René Magritte. *Madame Récamier de David*, 1950
120. René Magritte. *Madame Récamier de David*, 1967
121. Meg Stoios. *Terapia*, 2013

## 2. récitas medievais do corpo sagrado

1. Anónimo. *Natividade*, in *Menologio de Basílio II*, iluminura h. 985, séc. I-II, Biblioteca do Vaticano, Roma
2. Anónimo. *Jesus ressuscitando Lázaro*. Pintura mural em catacumba, séc. III
3. Anónimo. *Pintura cristã*, in catacumba. Roma, meados séc. IV
4. Anónimo. *Cristo-Hélio*. Mausoléu dos Julius, Roma, séc. III
5. Anónimo. *Cena agrícola*. Igreja de Santa Constanza, Roma, s/d [detalhe de mosaico em abóbada]
6. Anónimo. *Cristo entregando a lei, traditio legis, a S. Pedro e S. Paulo*. Sarcófago de Junius Bassus, c. 359
7. Anónimo. *Sepulcro com três Marias e Ascensão*, c. 400
8. Anónimo. *Cristo entregando a lei, traditio legis, a S. Pedro e S. Paulo*. Santa Constanza, Roma, s/d
9. e 10. Anónimo. *Missorium de Teodósio I*, 388 ou 393
11. e 12. Hildegard von Bingen, imagens in **Scivias** – Rupertsberg Codex, 1165
13. Anónimo. *Dormindo com o Demónio*, in Romance arturiano, c. 1201-1300, 95, f. 113v.
14. Anónimo. Ilustração para *Le Roman de la Rose*, manuscrito c. 1400
15. Anónimo. *Mulher parturiente*, sécs. II-I a.C.
16. Pietro Cavallini. *Nascimento da Virgem*, 1296-1300
17. Giotto di Bondone. *Nascimento da Virgem*, 1302-05
18. Pietro Lorenzetti. *Nascimento da Virgem*, 1342
19. Andrea Orcagna. *Nascimento da Virgem*, séc. XIV
20. Mestre de Osservanza. *Nascimento da Virgem*, c. 1428-39
21. Sano di Pietro. *Nascimento da Virgem*, 1448
22. Domenico Ghirlandaio. *Nascimento da Virgem*, 1485-91
23. Girolamo del Pacchia. *Nascimento da Virgem*, 1518
24. Anónimo. *Natividade*, c. 1148, in Capela Palatina, Palazzo dei Normanni, Palermo, Itália
25. Anónimo. *Natividade*, 1164, in Igreja de San Panteleimón, Nerezi, Skopje, República da Macedónia
26. Anónimo. *Natividade*, séc. XII, in Igreja de Panagia Too Araka, Lagoudera, Chipre
27. Jacopo Torriti. *Natividade*, 1291-1296
28. Pietro Cavallini. *Natividade*, 1296-1300
29. Giotto di Bondone. *Natividade*, 1304-1306
30. Duccio di Buoninsegna. *Natividade*, 1308-11
31. Pietro da Rimini, *Natividade*, 1330
32. Anónimo. *Natividade*, 1313-14, in Mosteiro de Studenica, Sérvia
33. Anónimo. *Natividade*, s/d
34. Anónimo. *Natividade*, s/d
35. Anónimo. *Natividade*, s/d
36. Anónimo. *Natividade*, s/d
37. Anónimo. *Natividade*, s/d
38. Andrea Orcagna. *Natividade*, 1359
39. Andrei Rublev. *Natividade*, 1405
40. Andrei Rublev. *Natividade*, séc. XIV-XV
41. Anónimo. *Natividade*, c. 1400-25, in Leilão Christie's, Novembro 2008

42. Anónimo. *Natividade*, c. 1400, Áustria
43. Conrad von Soest. *Natividade*, 1403
44. Vittore Carpaccio. *Natividade*, c. 1504-08
45. Juan de Juni. *Natividade*, 1545-62
46. Marko Rupnik. *Natividade*, 2008
47. Domenico Ghirlandaio. *Nascimento de São João Baptista*, 1485-90
48. Fillipo Lippi *Nascimento de Santo Estevão*, 1452-65
49. Autoria não apurada. *Virgem com Menino*, séc. XVII, in altar-mor igreja do Santuário de Guiaudet, Lanrivan, França

## . observação

1. Jean-Bernard Duseigneur. *Rolando furioso*, 1831
2. Maerten van Heemskerck. *Lamentação*, 1540-43
3. Michelangelo Buonarroti. *Criação de Adão*, Capela Sistina, tecto, c.1511
4. Giovanni Bellini. *Noé embriagado*, 1500-15
5. Anónimo. *Jonas e a Baleia*, Roma Sotterranea, s/d
6. Anónimo. *Ressurreição de Cristo*, in sarcófago romano, s/d
7. Fra Angelico. *São Damião e São Cosmo curando o diácono Justinianus*, séc. XV
8. Anne-Louis Girodet. *O sono de Endymion*, 1791
9. e 10. Anónimo. *Hermafrodita Borghese*, cópia séc. II, segundo original helenístico do séc. II a.C., Roma [exemplar do Musée du Louvre]
11. Anónimo. *Anasyrma* ou *Hermafrodita de pé*, cópia romana séc. III
12. Anónimo. *Hermafrodita e Pan*, séc. I, fresco em Pompeia, Museo Archeológico, Nápoles
13. *Aurora consurgens*, códice rhenoacensis, 172, séc. XIV
14. Brassai. *Picasso e Jean Marais posando como pintor e modelo*, 1944
15. Sandro Botticelli. *Vénus e Marte*, c.1483
16. Piero di Cosimo. *Vénus, Marte e Cupido*, c.1490
17. Kehinde Wiley. *Rapaz das ruas de Harlem*, 2014
18. Kehinde Wiley. *Tarcísio, mártir cristão*, 2008
19. Anónimo. *Estatueta votiva de criança*. Templo de Eshmun, Sídón, séc. IV a.C.
20. Parmigianino. *Senhora da Rosa com Menino*, 1528-30
21. Anónimo. *Menino Jesus*, séc. XVIII

## III. teatralidade e poética da pose profana – as *pin-up* ao longo da História da Arte, *Olympia* e reclinações pre/procedentes

1. Anónimo. *Vénus adormecida*, 1760
2. Albrecht Dürer. *Ilustração para o manual do pintor*, 1525
3. Francesco del Cossa. *Triunfo de Ceres, alegoria de Agosto*, 1476-84 [detalhe]

4. Anónimo. *Uma alegoria*, c.1490
5. Anónimo, escola flamenga. *Demeter e os putti, os quatro elementos*, s/d
6. Giovanni Cariani. *Mulher reclinada na natureza*, 1520-24
7. Giulio Campagnola. *Vénus reclinada*, c. 1508
8. Albrecht Dürer. *Nu reclinado*, 1501
9. Domenico Campagola. *Vénus reclinada na natureza*, 1517
10. Jacopo Pontormo. *Mulher reclinada*, Vertumnus e Pomona, 1520-21 [detalhe]
11. Agnolo Bronzino. *Vénus, Cupido e Sátiro*, 1554
12. Agnolo Bronzino. *Vénus e Cupido*, 1570
13. Il Correggio. *Vénus, Cupido e Sátiro*, c. 1527
14. Paul Cézanne. *Betsabé*, 1875-77
15. Tiziano Vecellio. *O Bacanal dos Andrios*, 1523-26
16. Tiziano Vecellio. *O Bacanal dos Andrios*, 1523-26 [detalhe]
17. Marcantonio Franceschini. *Ariadne em Naxos*, s/d
18. Peter Paul Rubens. *O Bacanal dos Andrios*, c. 1635
19. Nicolas Poussin. *Bacanal perante a estátua de Pã*, 1631-33
20. Jacopo Robusti Tintoretto. *Vénus, Vulcano e Cupido*, 1550-55
21. Paolo Veronese. *Leda e o cisne*, c.1585
22. Jean Cousin, o Velho. *Eva Prima Pandora*, 1549-50
23. Giorgione. *Vénus adormecida*, 1510
24. Palma Il Vecchio. *Vénus de Rubende*, 1518
25. Tiziano Vecellio. *Vénus de Urbino*, 1538
26. Lambert Sustris. *Vénus*, c.1550
27. Dosso Dossi. *Vénus despertada por Cupido*, s/d
28. Willem Adriaensz Key, *Vénus e Cupido*, s/d
29. Jacopo Pontormo. *Vénus e Cupido*, 1532-4
30. Paris Bordone. *Vénus e Cupido*, s/d
31. Tiziano Vecellio. *Vénus coroada por Cupido com paisagem em fundo*, c.1550
32. Tiziano Vecellio. *Vénus e Cupido com perdiz*, c.1550
33. Tiziano Vecellio. *Vénus, Cupido e organista*, 1548
34. Tiziano Vecellio. *Vénus, Cupido e tocador de alaúde*, 1555
35. Anónimo. *Vénus e Cupido*, segundo Tiziano, s/d
36. Anónimo, holandês ou alemão trabalhando em Veneza. *Vénus e Cupido*, c.1580-1600
37. Palma Giovane. *Vénus e Marte*, c. 1590
38. Lucas Cranach, o Velho. *Ninfa da fonte*, 1518
39. Lucas Cranach, o Velho. *Ninfa da fonte*, 1537
40. Lucas Cranach, o Velho. *Diana repousando*, 1537
41. Il Correggio. *Danae*, c.1531
42. Tiziano Vecellio. *Danae e a chuva de ouro*, 1545
43. Tiziano Vecellio. *Danae e a chuva de ouro*, 1553
44. Tiziano Vecellio. *Danae e a chuva de ouro com Cupido*, 1545-6

45. Michelangelo Buonarroti. *Leda e o Cisne*, c. 1530
46. Dosso Dossi. *Diana e Calisto*, 1528
47. Tiziano Vecellio. *Diana e Calisto*, 1566
48. Giulio Romano. *Sonho de Hecuba*, c. 1526
49. Albrecht Altdorfer. *Lote e a sua filha*, 1537
50. Tintoretto. *O encontro de Tamar e Judah*, 1555-58
51. Giulio Romano. *Júpiter e Olímpia*, 1526-34
52. Giulio Romano. *Psyché e Cupido*, 1526-34
53. Giulio Romano. *Os amantes*, c. 1525
54. Parmigianino. *Madona de pescoço longo*, 1534-39
55. Francisco Venegas. *Santa Maria Madalena*, s/d
56. André Kertész. *Distortion #6*, 1933
57. Georg Herold. *Sem título*, 2010
58. Sir Peter Lely. *Ninfas adormecidas junto à fonte*, c. 1650
59. Johann Rottenhammer. *Vénus e Cupido*, c.1610
60. Artemisia Gentileschi. *Vénus adormecida e Cupido*, 1625-30
61. Guido Reni. *Vénus e Cupido*, c.1639
62. Palma Giovane. *Vénus e Cupido*, s/d
63. Dirk de Quade van Ravesteyn. *Vénus e Cupido na natureza*, sd
64. Giulio Cesare Procaccini. *Vénus e três putti*, c. 1620-25
65. Nicolas Poussin. *Vénus adormecida com Cupido e putti*, c. 1630
66. Bartholomeus Spranger. *Vénus, Marte e Cupido*, c. 1590
67. Agostino Carracci. *Vénus, Cupido e Sátiro*, 1578
68. Annibale Carracci. *Vénus, Adónis e Cupido*, 1590
69. Palma Giovane. *Vénus e Cupido na forja de Vulcano*, c. 1610
70. Artemisia Gentileschi. *Danae*, c. 1612
71. Artemisia Gentileschi. *Cleópatra*, c. 1621
72. Artemisia Gentileschi, idem
73. Orazio Gentileschi. *Danae*, c. 1621
74. Rembrandt van Rijn. *Danae*, 1635-37
75. Daniel Mijtens. *Danae*, s/d
76. Jacob van Loo. *Danae*, c.1640
77. Jacob van Loo. *Danae*, c.1650
78. Peter Paul Rubens. *Mulher nua*, sd
79. Peter Lely. *Nell Gwyn como Vénus com Cupido*, 1668
80. Giovanni Domenic Tiepolo. *Júpiter e Danae*, c. 1736
81. Giovanni Domenic Tiepolo. *Neptuno oferecendo presentes a Veneza*, 1748-50
82. Jean Antoine Watteau. *Os Campos Elíseos*, 1719
83. Peter Paul Rubens. *O encontro de Peleas e Tétis*, 1585-1600, segundo Agostino Carracci
84. Cornelis van Haarlem. *O casamento de Tetis e Peléas*, 1861
85. Jean-Honoré Fragonard. *Nascimento de Vénus*, 1753

86. François Boucher. *Nascimento de Vénus*, c. 1740
87. François Boucher. *Madame Boucher*, 1743
88. François Boucher. *Madame de Pompadour*, 1754
89. François Boucher. *Madame de Pompadour*, 1758
90. Marcantonio Franceschini. *Cupido voando sobre Vénus ferida*, 1692
91. Marcantonio Franceschini. *Nascimento de Apolo e Diana*, c. 1700
92. Giuseppe Bartolomeo Chiari. *Baco e Ariadne*, c. 1710
93. Antonio Bellucci. *Danae*, c. 1705
94. Antonio Bellucci. *Baco e Ariadne*, c. 1700
95. Sebastiano Ricci. *Vénus, Cupido e Sátiro*, c. 1710
96. Sebastiano Ricci. *Vénus e putti*, c. 1720
97. Giovanni Lanfranco. *Vénus adormecida na paisagem com dois putti*, segundo Sebastiano Ricci, 1999
98. Gian Lorenzo Bernini. *O Êxtase de Santa Teresa*, 1647-52
99. Gian Lorenzo Bernini. *Beata Ludovica Albertoni*, 1670
100. François Boucher. *Estudo para nu reclinado*, sd
101. François Boucher. *Jovem adormecida*, sd
102. Louis Marin Bonnet. Gravura, s/d, segundo *O repouso de Vénus*, 1774, de François Boucher
103. François Boucher. *Nascimento de Vénus*, c. 1750
104. François Boucher. *Nascimento de Vénus*, c. 1750
105. François Boucher. *Nascimento de Vénus*, c. 1750
106. François Boucher. *Mademoiselle de Rubendes*, 1752
107. François Boucher. *Mademoiselle O'Murphy, odalisca loura*, 1751
108. François Boucher. *Odalisca morena*, 1740
109. Henry Selous. *Nascimento de Vénus*, 1852
110. Alexandre Cabanel. *Nascimento de Vénus*, 1863
111. Alexandre Cabanel. *Nascimento de Vénus*, 1875
112. Alexandre Cabanel. *Ofélia*, 1883
113. Louis Urlass. *Vénus reclinada com Cupidos*, s/d
114. Marie-Françoise-Constance Mayer-Lamartinière. *O sonho de Vénus e Cupido*, 1806
115. John Vanderlyn. *Ariadne adormecida na ilha de Naxos*, c. 1809-14
116. Asher Brown Durand. *Ariadne*, segundo John Vanderly, c. 1831-35
117. Francisco de Goya. *Joaquina Tellez Giron y Alfonso Pimental, 10ª Marquesa de Santa Cruz*, 1805
118. Max Ernst. Ilustração para *A week of kindness*, 1934
119. Johann Heinrich Füssli. *As filhas de Pandareus*, c. 1795
120. Johann Heinrich Füssli, *Brunilde observando Gunter que tem amarrado ao tecto*, 1807
121. William Blake. Ilustração para *A divina Comédia de Dante, Purgatório XXVII*, 87-90, 1824-1827 [detalhe]
122. William Blake. Ilustração para *O Canto de Los*, prancha 5, 1795
123. William Blake. Ilustração para o casamento do Céu e do Inferno, prancha 3, c. 1790
124. Théodore Géricault. *Leda e o cisne*, c. 1800
125. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *A Grande odalisca*, 1814
126. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Odalisca com escrava*, 1842



127. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Vénus Anadyomene*, 1848
128. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *O Banho turco*, 1863
129. *O banho*, fresco do Salão baronal de Saluzzo, Mântua, início séc. XV [detalhe]
130. *Os banhos de Sergius Orata*, iluminura séc. XV
131. Palma Il Vecchio, *Ninfas no banho*, 1519-20
132. Jean-Leon Gérôme. *Interior grego*, 1850
133. Félix Vallotton. *O banho turco*, 1907
134. Tamara de Lempicka. *Mulheres no banho*, 1929
135. Eugène Delacroix. *Odalisca reclinada no divã*, 1825
136. Eugène Delacroix. *Odalisca*, 1827-29
137. Theodore Chasseriau. *Odalisca*, 1853
138. Pierre-Auguste Renoir. *Odalisca*, 1870
139. Hippolyte Dominique Berteaux. *Odalisca com alaúde*, 1876
140. Félix Auguste Clément. *Mulher egípcia no harém*, c. 1880
141. Ferdinand Roybet. *A beleza argelina*, s/d
142. Adrien Henri Tanoux. *Odalisca*, 1920
143. Henri Matisse. *Odalisca com magnólias*, 1924
144. Henri Matisse. *Odalisca de calça vermelha*, 1924
145. Henri Matisse. *Odalisca, harmonia em vermelho*, 1926
146. Henri Matisse. *Odaliscas*, 1928
147. Jacqueline Marval. *A Odalisca de Guépard*, 1901
148. Óscar Pereira da Silva. *Odalisca*, c. 1900
149. Lalla Essaydi. *As mulheres de Marrocos, a Grande Odalisca*, 2011
150. Man Ray. *Kiki de Montparnasse como Odalisca*, 1920
151. Curtis Moffat. *Nancy Cunard como Odalisca*, c. 1925
152. Edouard Manet. *Jovem mulher em traje espanhol reclinada*, 1862-63
153. Francisco Goya. *Maja despida*, c. 1797-1800
154. Francisco Goya. *Maja despida*, c. 1800-05
155. Pedro Rego. *Maja despida segundo Goya*, 2012
156. Paul Gauguin. *Nunca mais, ó Tabiti*, 1897
157. Paul Gauguin. *Tee Arii Vahine (Uma mulher nobre)*, 1896
158. Paul Gauguin. *Manhã no Atua (dia dos deuses)*, 1894
159. Emiliano Di Cavalcanti. *Vénus*, 1938
160. Virgílio Maurício. *A hora da merenda*, 1914
161. Jean-Jacques Henner. *Mulher sobre divã negro*, 1865
162. Jean-Jacques Henner. *O sonho ou Ninfa adormecida*, c. 1896
163. Jean-Jacques Henner. *Nu reclinado*, s/d
164. Jean-Jacques Henner. *Nu reclinado*, s/d
165. Arnold Böcklin. *Mar calmo*, 1887
166. Frederick Leighton. *Actaea ninfa da costa*, 1853
167. Frederic Leighton. *Simão e Efigénia*, 1884

168. Edward Burne-Jones. *Beleza adormecida*, 1871
169. Gustave Moreau. *Ulisses e as sereias*, 1875
170. Pierre-Auguste Renoir. *Mulher nua deitada*, 1903
171. Pierre-Auguste Renoir. *A banhista adormecida*, 1904
172. Pierre-Auguste Renoir. *Mulher nua deitada*, sd
173. Pierre-Auguste Renoir. *Nu reclinado de costas, repouso após o banho*, 1909
174. Pierre-Auguste Renoir. *Mulher nua deitada, voltada à direita*, 1906
175. Edgar Degas. *Mulher nua deitada após o banho*, 1885-1890
176. Paul Cézanne. *Uma Olympia moderna* [Pasha] -1869-70
177. Paul Cézanne. *Uma Olympia moderna*, c.1873-74
178. Paul Cézanne. *Leda e o cisne*, 1880-82
179. Paul Cézanne. *Nu reclinado*, 1886-90
180. Edouard Manet. *Picnic na relva*, 1863
181. Giorgione. *Concerto campestre*, c. 1510
182. Alain Jacquet. *Almoço na relva*, 1964
183. Henri Matisse. *Alegria de viver*, 1903
184. Georges-Pierre Seurat. *Uma tarde de domingo na Ilha Grande Jatte*, 1886
185. Kazimir Malevich. *Alta sociedade de cartola*, 1908
186. William Merritt Chase. *Um estudo das curvas*, 1890
187. Ferdinand Hodler. *A noite*, 1889-1890
188. Romaine Brooks. *Azáleas brancas*, 1910
189. George Hendrik Breitner. *Nu reclinado*, 1887
190. Vincent van Gogh. *Nu reclinado de costas*, 1887
191. Vincent Van Gogh. *Mulher nua reclinada*, 1887
192. Vicent van Gogh. *Estudo para nu reclinado*, 1887
193. Vincent van Gogh. *Nu reclinado*, 1887
194. Edvard Munch. *Mulher nua reclinada*, 1913
195. Edvard Munch. *Mulher nua reclinada*, 1917-19
196. Edvard Munch. *Mulher nua reclinada*, 1916-17
197. Edvard Munch. *Mulher reclinada*, 1916-17
198. Edvard Munch. *Mulher no banho*, 1917
199. Edvard Munch. *Mulher nua de costas*, 1917-19
200. Gustav Klimt. *Danae*, 1907
201. Dirk de Quade van Ravesteijn. *Mulher nua adormecida*, c.1570
202. Dirk de Quade van Ravesteijn. *Vénus de Rubende repousando*, 1608
203. William Etty. *Mulher nua com cortina vermelha*, s/d
204. William Etty. *Nu com meninos*, s/d
205. William Etty. *Nu reclinado em paisagem noturna*, s/d
206. William Etty. *Mulher nua na natureza*, c. 1820-30
207. William Etty. *Nu reclinado no campo*, s/d
208. Jean-Baptiste Camille Corot. *La Marietta*, 1843

209. Jean-Baptiste Camille Corot. *Ninfa no campo*, 1859
210. Gustave Courbet. *Mulher com papagaio*, 1866
211. Gustave Courbet. *Nu reclinado no oceano*, 1868
212. Almeida Júnior. *Nu deitado*, s/d
213. Rodolfo Amoedo. *Estudo de mulher*, 1884
214. Óscar Pereira da Silva. *Mulher nua reclinada*, 1919
215. Virgílio Maurício. *Depois do sonho*, 1912
216. Horácio Pinto da Hora. *Outono*, 1886
217. António da Silva Porto. *Nu*, 1877
218. José Malhoa. *Ilha dos Amores*, c. 1907
219. José Malhoa. *As cócegas*, 1904
220. Henrique Medina. *Abandono*, 1932
221. Pablo Picasso. *A fonte*, 1921
222. Henry Moore. *Figura reclinada*, 1929
223. Henry Moore. *Figura reclinada*, 1954-55
224. Joan Miró. *Pessoa que atira uma pedra em papel de parede com pássaro*, 1926
225. Francis Picabia. *Mulher com cão*, 1924-1926
226. Marcel Duchamp. *Entregues*, 1968
227. Henri de Toulouse-Lautrec. *Nu reclinado*, 1897
228. Tamara de Lempicka. *Nu reclinado*, 1925
229. Marc Chagall. *Nu reclinado*, 1911
230. Marc Chagall. *Nu reclinado*, 1911
231. Marc Chagall. *À minha mulher*, 1938-44 [detalhe]
232. Man Ray. *Peixes*, 1938
233. Max Ernst. *O jardim de França*, 1962
234. Paul Delvaux. *Vénus adormecida*, 1943
235. Paul Delvaux. *Genesis*, 1960
236. René Magritte. *Nu reclinado*, 1925
237. René Magritte. *A invenção colectiva*, 1934
238. Salvador Dalí. *A cidade das Gavetas, estudo para o gabinete antropomórfico*, 1936
239. Salvador Dalí. *O mel é mais doce que o sangue*, 1926
240. Salvador Dalí. *Sonho Causado Pelo Voo de uma Abelha ao Redor de uma Romã Antes de Despertar*, 1944
241. Jan Sluijters. *Mulher nua reclinada* [Tonia Stieltjes], c. 1918
242. Jan Sluijters. *Lenda*, 1919
243. Asger Jorn. *Fantasia vermelha*, 1914
244. Asger Jorn. *Figura vermelha*, 1946
245. Joan Brown. *Nu, cão, nuvens*, 1963
246. Francis Bacon. *Retrato de Henrietta Moraes*, 1963
247. Francis Bacon. *Figura num quarto*, 1964
248. Francis Bacon. *Figura reclinada ao espelho*, 1971
249. Lucian Freud. *Rapariga em divã turco*, 1966

250. Leon Kossoff. *Nu [manhã de Outono]*, 1971
251. Frank Auerbach. *Figura reclinada*, 1972
252. David Hockney. *Nu*, 1957
253. Roy Lichtenstein. *Nu reclinado*, 1980
254. Roy Lichtenstein. *Colagem para natureza morta*, 1997
255. Henri Matisse. *Nu azul, recordação de Biskra*, 1907
256. Henri Matisse. *Nu reclinado de olhos azuis*, 1936
257. Henri Matisse. *Grande nu reclinado*, 1935
258. Suzanne Valadon. *Nu reclinado*, 1922
259. Suzanne Valadon. *Mulher reclinada em canapé*, s/d
260. Suzanne Valadon. *Nu reclinado sobre drapejado vermelho*, s/d
261. Suzanne Valadon. *Nu reclinado em canapé*, s/d
262. Suzanne Valadon. *Mulher reclinada*, 1922
263. Suzanne Valadon. *O futuro desvelado*, c. 1930
264. Raoul Dufy. *Nu reclinado*, 1930
265. Raoul Dufy. *Mulher nua*, 1930
266. Raoul Dufy. *Nu reclinado*, 1930
267. Raoul Dufy. *Mulher índia*, 1928
268. Kehinde Wiley. *Haiti*, 2012
269. Félix Vallotton. *Mulher loura nua com tangerinas*, 1913
270. Félix Vallotton. *Nu reclinado*, 1914
271. Félix Vallotton. *Mulher nua com livro*, 1924
272. Pierre Bonnard. *Mulher reclinada na cama*, 1899
273. Pierre Bonnard. *Nu reclinado*, 1924
274. Pierre Bonnard. *Nu reclinado*, 1927
275. Édouard Vuillard. *Mulher reclinada no sofá*, 1907
276. Édouard Vuillard. *Mulher nua*, 1919
277. Édouard Vuillard. *Madame Vuillard*, 1935
278. Odilon Redon. *Nascimento de Vénus*, 1912
279. Maurice de Vlaminck. *A rapariga do Rato Morto*, 1905
280. Maurice de Vlaminck. *Nu reclinado*, 1905
281. André Derain. *Nu reclinado*, c. 1925
282. André Derain. *Nu no sofá*, 1931
283. Ernst Ludwig Kirchner. *Nu reclinado ao espelho*, 1909
284. Ernst Ludwig Kirchner. *Nu reclinado*, 1909
285. Erich Heckel. *Fränzi reclinada*, 1910
286. Erich Heckel. *Rapariga com boneca (Fränzi)*, 1910
287. Karl Schmidt-Rottluff. *Nu reclinado*, s/d
288. Karl Schmidt-Rottluff. *Nu reclinado*, 1908
289. Félix Vallotton. *Nu em quarto vermelho*, 1897
290. Anónimo. Fotografia em *L'Etude académique. Revue artistique illustrée*, 1904

291. Egon Schiele. *Mulher recostada com a perna direita levantada*, 1914
292. Egon Schiele. *Mulher nua reclinada*, 1916
293. Egon Schiele. *Mulher reclinada*, 1917
294. Egon Schiele. *Rapariga nua de cócoras com a cabeça reclinada*, 1918
295. Paul Klee. *Uma mulher para os deuses*, 1938
296. Paul Klee. *Sono de Inverno*, 1938
297. Pablo Picasso. *Nu reclinado*, 1932
298. Pablo Picasso. *Nu reclinado*, 1961
299. Georges Braque. *Nu reclinado em pedestal*, 1931
300. Georges Braque. *Nu reclinado [banhista IX]*, 1932
301. Amedeo Modigliani. *Nu reclinado sobre coxim azul*, 1917
302. Amedeo Modigliani. *Nu reclinado com colar*, 1917
303. Amedeo Modigliani. *Nu reclinado*, 1919
304. Léonard Tsuguharu Foujita. *Nu deitado em toile de Jouy, retrato de Kiki de Montparnasse*, 1922
305. Léonard Tsuguharu Foujita. *Les deux amies, brune et blonde*, 1930
306. Victor Brauner. *Triunfo da dúvida*, 1946
307. Pablo Picasso. *Mulher reclinada lendo*, 1961
308. Jankel Adler. *Figura reclinada em vermelho*, s/d
309. Janke Adler. *Nu reclinado*, 1940
310. Otto Dix. *Rapariga nua sobre pele*, 1932
311. Otto Dix. *Mulher em pele de leopardo*, 1927
312. Patrick Heron. *Nu reclinado em cama de ferro*, 1951
313. Nicolas de Staël. *Nu deitado*, 1955
314. Fernand Léger. *Três mulheres*, 1921
315. Saloua Raouda Choucair. *Os pintores célebres*, 1948-49
316. Balthus. *Nu com guitarra*, 1983-86
317. Ray Caesar. *Arabesco*, 2009
318. Balthus. *O quarto turco*, 1965-66
319. Lucian Freud. *Beneficiando do sono supervisionado*, 1995
320. Bruce Bernard. *Sue Tiller posando para 'Beneficiando do sono supervisionado'*, 1995
321. Fernando Botero. *Colombiana*, 1996
322. Fernando Botero. *Colombiana*, 1996
323. Niki de Saint-Phalle. *A sereia*, 1983
324. Giorgio de Chirico. *Solidão (Melancolia)*, 1912
325. Giorgio de Chirico. *A estátua silenciosa – Ariadne*, 1913
326. Giorgio de Chirico. *A canção de amor*, 1914
327. Giorgio de Chirico. *Ariadne na Piazza d'Italia*, 1913
328. Anônimo. *Ariana adormecida*. Vaticano, período helenístico
329. Giorgio de Chirico. *O sonho transformado*, 1913
330. Giorgio de Chirico. *Espírito de dominação*, 1927
331. Henri Fantin-Latour. *Mulher nua reclinada*, 1874

332. William Merritt Chase. *Nu reclinado*, 1888
333. Alberto Giacometti. *Nu deitado de costas*, 1959
334. Lucien Lorelle. *Nu*, c. 1956
335. Francesca Woodman. *Sem título*, Nova York, 1979-80
336. Félix Vallotton. *Nu reclinado em tapete vermelha*, 1909
337. Paul-Jacques-Aimé Baudry. *A onda e a pérola*, 1862
338. Anónimo. Paris, c.1850
339. Konstantinos Parthenis. *Grande nu*, 1920
340. Robert Henri. *Vic reclinada*, 1916
341. Amedeo Modigliani. *Nu reclinado de costas*, 1919
342. Yves Klein em *As pessoas começam a voar*, 1961
343. Pablo Picasso. *Mulher dormindo*, 1932
344. Almada Negreiros. *Estudo cénico com Arlequim*, s/d
345. Almada Negreiros. *Nu* [para Bristol Club], 1926
346. Gwen Hardie. *Vénus com pregos*, 1986
347. Eleazar. *Maja desnuda*, 2000
348. Julio Gonzalez. *Mulher reclinada insectiforme*, 1935
349. Gunther Gerzso. *Nu*, 1988
350. René Magritte. *O espargo*, 1980
351. Aristide Maillol. *Elenco do ar*, 1938
352. Aristide Maillol. *O Rio*, 1940
353. René Magritte. *Entre a luz e a escuridão*, 1935
354. Hope Clark. *Nu no. 2, 48" x 32"*, projecção vídeo, 2004
355. Jan Sluijters. *Lenda*, 1919
356. Paul Gauguin. *Manao Tupapau, espírito da morte*, 1892
357. William H. Johnson. *Nu*, 1939
358. William H. Johnson. *Mulher nua reclinada em chão azul*, 1940
359. Paul Gauguin. *Tee Arii Vahine* [Uma mulher nobre], 1896
360. Paul Delvaux. *A mulher rosa*, 1934
361. Paul Delvaux. *Elogio da melancolia*, 1948
362. Sonia Delaunay. *Nu amarelo*, 1908
363. Max Pechstein. *Mulher nua com gato*, 1909
364. Henri Julien Rousseau. *O sonho*, 1910
365. Jacqueline Marval. *Jovem reclinada*, sd
366. Jacqueline Marval. *Mulher nua reclinada*, sd
367. Michelangelo. *Noite*, 1526-31
368. *Guerrilla Girls*, cartaz colocado frente ao Metropolitan Museu, New York, 1989 [Aquisição Tate, 2003]



## **. *Olympia* e reclinações pre/procedentes – análise de corpus eleito**

- a. Giorgione. *Vénus de Dresden*, 1510
- b. Palma Il Vecchio. *Vénus de Rubende*, 1518
- c. Lucas Cranach, o Velho. *Ninfa da fonte*, 1537
- d. Tiziano Vecellio. *Vénus de Urbino*, 1538
- e. Lambert Sustris. *Vénus*, c.1550
- f. Edouard Manet. *Olympia*, 1863
  
- 1. Charles Dana Gibson. Gibson Girls seaside, 1900
- 2. Alberto Vargas. Pin-up, s/d
- 3. Alberto Vargas. Pin-up, s/d
- 4. Alberto Vargas. *Sem título*, in Esquire magazine, 1943
- 5. Dorothy Lamour, em *Aloma of the South Seas*, 1941, realização de Alfred Santell
- 6. Hedy Lamarr, em foto promocional do filme *The Heavenly Body*, 1944, realização de Alexander Hall
- 7. Anna Mae Clift, in *Greenwich Village Follies*, Shubert Theatre, 1921
- 8. Alberto Vargas. Pin-up, 1963
- 9. Ramsay Ames sobre esteira de bambou para *Yank, Army Weekly*, pin-up capa de Abril 1945
- 10. Andrea King para *Yank, Army Weekly*, pin-up capa de Agosto 1945
- 11. Betty Grable, c. 1938
- 12. Betty Grable, in Graumanns Chinese Theater, 1943
- 13. Betty Grable, s/d
- 14. Rita Hayworth, c. 1938-40
- 15. Rita Hayworth, c. 1940
- 16. e 17. Alfred Eisenstaedt. Marilyn Monroe, prancha de sessão *photo shot* para Time Life Pictures, e detalhe em pose reclinada, 1953
- 18. Pamela Green. Coroação de Elizabeth II, 2 Junho 1953
- 19. Murray Korman. Betty Brosmer, s/d
- 20. Murray Korman. Betty Brosmer, s/d
- 21. Zoe Morzet. Jane Russel, para *The Outlaw*, filme *Western*, realização de Howard Hughes, 1943
- 22. Gil Elvgren. Betty Page in *Lazy Days Here Again*, 1948
- 23. Gil Elvgren. Betty Page in *Life of the Party*, 1952
- 24. Gil Elvgren. Bettie Page, s/d
- 25. Gil Elvgren. Bettie Page, s/d
- 26. Harvey Dunn. *Nude*, 1939
- 27. John Kacere. *Joelle 89*, 1989
- 28. Sandro Botticelli. *Vénus e Marte*, c.1483
- 29. Piero di Cosimo. *Vénus, Marte e Cupido*, c.1490
- 30. Sandro Botticelli. *Nascimento de Vénus*, c. 1486
- 31. Lo Scheggia. *Jovem reclinada*, c. 1440 [decoração em cassoni]
- 32. Domenico Tintoretto. *Vénus, Marte e Vulcano com Cupido adormecido*, c. 1551

33. Jan Massys. *Venus Cytherea*, 1561
34. Alexandre Cabanel. *Nascimento de Vénus*, 1863
35. G[ilbert] Randon, imagem de artigo, *Caricatures of Manet's paintings in his own exhibition*, in Le Journal Amusant, 29 June 1867
36. Autoria não apurada, in Grand Journal, 1865
37. Autoria não apurada, in Journal Amusant, le 27 mai 1865
38. Cham. *Le Salon*, 1865, in Le Salon, le 2 juin 1865
39. Lorenzo Lotto. *Vénus e Cupido*, c.1520
40. Félix Vallotton. *O repouso dos modelos*, 1905
41. Félix Vallotton. *A branca e a negra*, 1913
42. Palma il Vecchio. *Vénus*, 1528

## IV. convenções, inclusões e exclusões

### 1. êxtase, pulsões e compulsões na representação imagética

1. Francisco Goya y Lucientes. *Casa da loucura*, 1793–94
2. Hieronimus Bosch. *Extração da Pedra da Loucura*, c. 1494 [detalhe]
3. Pieter Bruegel, o Velho. *Extração da Pedra da Loucura*, c. 1494
4. Jan Sanders van Hemessen. *O cirurgião e a pedra da loucura*, c. 1555 [detalhe]
5. Pieter Huys. *Cirurgião extraíndo a Pedra da Loucura*, sd, séc. XVI
6. David Teniers, o Novo. *Extração da Pedra da Loucura*, sd, séc. XVII
7. Pieter Jansz Quast. *A cirurgia da pedra*, c. 1630
8. Jean-Martin Charcot. *Prancha cronofotográfica mostrando paciente em convulsão sob hipnose*, c. 1880
9. André Brouillet. *Aula clínica no La Salpêtrière*, 1887
10. e 12. Gian Lorenzo Bernini. *Êxtase de Santa Teresa*, 1645-52 [Igreja de Santa Maria Della Vitoria, Roma]
11. Gian Lorenzo Bernini. *Beata Ludovica Albertoni*, 1670 [Igreja San Francisco a Ripa, Roma]
13. 14. e 15. *Villa dos Mistérios, Lupanar*, prostíbulo, Pompeia, séc. I [fresco]

### 2. interdições e insurreições – hiatos de austeridade e marginalidade

1. Diego Velázquez. *Vénus ao espelho* ou *Rokeby Venus*, 1644-46
2. Diego Velázquez. *Rokeby Venus*, danificada pela sufragista Mary Richardson, 1914
3. e 4. Diego Velázquez, *Rokeby Venus* danificada pela sufragista Mary Richardson, 1914, imagens in periódico The Daily Sketch, nº 1561, wednesday, March 11, 2014
5. *Exposição in Leeds Polytechnic Art Gallery, após o ataque por feministas*, 1984 [imagem Yorkshire Post Newspapers Ltd, Leeds]
6. e 7. Anónimo. *Apresentação no Templo*, c. 1180, in Catedral de Canterbury
8. Carl Andre. *Equivalente VIII*, 1972

## V. transposições das Vénus clássicas – advento de *uma nova mulher*

1. Fotografia de *estúdio* vintage. Philips advertorial, c. 1930
2. Julien Vallou de Villeneuve. *Nu feminino reclinado*, c.1853
3. Gustave Courbet. *Mulher com papagaio*, 1866
4. George Hendrik Breitner. *Nu deitado*, 1888
5. George Hendrik Breitner. *Nu reclinado*, c. 1888
6. Gustave Le Gray. *Nu feminino reclinado*, c.1856
7. Anónimo. Paris, c.1850
8. George Hendrik Breitner. *Nu deitado*, c. 1889
9. Anónimo. Paris, c. 1890
10. Anónimo. Paris, c. 1890
11. Heinz Oelmann. *Mulher nua reclinada com bandolim*, 1900
12. Paul Gerhardt. *Nu*, 1920
13. Frantisek Drtikol. *Nu reclinado com rosas*, s/d
14. Anónimo. França, c. 1920
15. *Maridos Alegres*, Opereta de Max Gabriel, Teatro Avenida, 1913 [fotografia de cena]
16. Maria das Neves, em *Chuva de Mulheres*, in *Teatro de Revista*, 1934-35 [fotografia de cena]
17. Luz Veloso in *A Dívida*, Teatro D. Maria, in *Ilustração Portuguesa*, 1906 [fotografia de cena]
18. Maria Alves como *escrava Adabir*, em *Vinte Milhões*, Teatro Apolo, in *Ilustração Portuguesa*, 1919
19. Figura da Companhia Velasco. Lisboa, Coliseu, in *O Notícias Ilustrado*, 1926
20. Amélia Rey Colaço, s/d
21. Ângela Pinto, s/d
22. Ausenda de Oliveira, s/d
23. Ausenda de Oliveira, s/d
24. Paulette Conty, s/d
25. Ema de Oliveira, 1926
26. Emília Fernandes, s/d
27. Maria Bernard, s/d
28. Maria Benard, s/d
29. Luísa Satanela, 1922
30. Julieta Soares, s/d
31. Bettina Rheims. Inge van Bruystegem, in *Rose, c'est Paris*, 2010
32. *Tamara Karsavina* e *Adolph Bolm* em *The Firebird* para produções de Sergei Diaghilev, 1912
33. Vera Fokina, como *Zobeida*, em *Scheherazade*, 1914
34. Alfred Cheney Johnston. *Ziegfeld Follies Girls*, s/d
35. e 36. Autoria não apurada. *Isadora Duncan*, s/d
37. Paul Berger. *Isadora Duncan e alunas da Grunewald School*, 1908
38. Luiza Lopes e outras bailarinas do Conservatório, em *Salomé*, argumento de Ladislau Patricio, Teatro Nacional, in *Ilustração Portuguesa*, 1915 [fotografia de cena]
39. Anónimo. Foto *fashion*, Daffodil, Pierce County, Washington, c. 1920

40. Louise Brooks, in *Pandora box*, direcção de Georg Wilhelm Pabst, 1929
41. Beatriz Costa, s/d
42. Heloisa Clara e Erico Braga em cena do filme *Ver e Amar*, in entrevista a Chianca de Garcia, Cinefilo 1930 [fotografia de cena]
43. *Lillie Langtry* como *Cleópatra*, 1871
44. Sarah Bernhardt, promoção do filme *Cleópatra*, 1893
45. Pina Menichelli, em *Tigre reale*, direcção de Giovanni Pastrone, 1916
46. Kiki de Montparnasse em *L'Étoile de Mer*, dirigida por Man Ray, 1928
47. Man Ray. *Nancy Cunard*, c. 1920
48. Autoria não apurada. *Merle Oberon*, para Universal Pictures Co. Inc., 1945
49. Autoria não apurada. *Gene Tierney* de rádio na praia, s/d
50. *Hedy Lamarr* como *Dalila*, in *Samson and Delilah*, realização de Cecil B. DeMille, 1949
51. *Elizabeth Taylor* como *Cleópatra*, em *Cleópatra*, realização de Joseph Mankiewicz, 1963 [cartaz publicitário]
52. Milton Greene. *Marilyn Monroe*, *O banco negro*, 1956
53. Milton Greene. *Marilyn Monroe*, s/d
54. Milton Greene. *Pernas cruzadas*, 1953
55. 56. 57. 58. e 59. Bert Stern. *Marilyn Monroe*, 1962
60. e 61. Helmut Newton. *Catherine Deneuve*, 1993
62. *Catherine Deneuve*, em *Indochine*, direcção de Régis Wargnier, 1992
63. *Scarlett Johansson*, em *Cat on a Hot Tin Roof*, direcção de Rob Ashford, 2012
64. *Elizabeth Taylor*, em *Cat on a Hot Tin Roof*, direcção de Richard Brooks, 1958
65. Irving Penn. *Fotografia para Vogue Magazine*, 1947
66. *L'Homme IDEAL*, fragrância Guerlain, 2014
67. Irving Penn. *Anouk Aimée*, *Vogue Magazine*, 1962
68. Irving Penn. *Marisa Berenson*, *Vogue Magazine*, 1967
69. Irving Penn. *Marisa Berenson*, *Vogue Magazine*, 1970
70. Irving Penn. *Gisele Bündchen*, *Vogue Magazine*, 2006
71. Helmut Newton. *Bergström em Paris*, 1976
72. Helmut Newton. *Nu com casaco de raposa*, 1981
73. Helmut Newton. Sem título. Paris, s/d
74. Helmut Newton. *Nadja Auermann*, Monte Carlo, 1994
75. Vanessa Beecroft. *VB. 45. 107dr*, Kunsthalle Wien, Viena, Áustria, 2001
76. Jeanloup Sieff. *Carla Bruni*, 1997
77. 78. e 79. Jeanloup Sieff. Tokyo. Kyoto-Shoin, 1994
80. *Dita von Teese*, para essência *Dita von Tesse for woman*, 2011
81. Mario Testino. *Rosie Huntington-Whiteley*, para *Burberry*, fragrância *Body*, 2011
82. Mario Testino. *Cara Delevingne* para *Burberry*, fragrância *Body Tender*, 2013, imagem in *Vogue Magazine*
83. e 84. Mario Testino. *Cara Delevingne*, para *Burberry*, fragrância *Body Tender*, 2013
85. Ginevra Guidotti. *Jennifer Garner*, para *Max Mara*, vestuário e acessórios, 2013
86. *Rosie Huntington-Whiteley*, para *Marks & Spencer*, lingerie, 2013
87. Steven Meisel. *Jessica Stam*, para *Brana Wolf*, campanha *Primavera/Verão*, 2004

88. Patrick Demarchelier. *Emily Blunt*, para *Yves Saint Laurent*, fragrância *Opium*, 2011
89. *Christian Louboutin*, publicidade de calçado para *Magazine Antidote*, , 2011
90. Steven Klein. *Lady Gaga* para *Lady Gaga*, fragrância *Fame*, 2012
91. Mario Sorrenti. *Cara Delevingne*, para *Tom Ford*, fragrância *Black Orchid*, 2014
92. Robert Mapplethorpe. *Lisa Lyon*, 1991
93. Hieronymus Bosch. *Jardim das Delícias*, 1503-1515 [detalhe do painel central]
94. 95. e 96. Melvin Sokolsky. Publicidade *Dior*, Coleção Primavera, 1963
97. *Jessica Chastain*, vídeo promocional para Yves Saint Laurent, fragrância *Manifesto*, 2012, realização Nicolas Winding Refn
98. Tom Ford, Gucci e Stella McCartney, Coleção Outono-Inverno, 2013
99. Tom Ford. Emily Blunt, in magazine *Harpers Bazaar*, UK, 2011
100. 101. e 102. Viktor & Rolf. Coleção Outono-Inverno 2015-2016, Palais de Tokio, Paris, Julho 2015
103. Herb Ritts. *Cindy Crawford*, 1991
104. Herb Ritts. *Madonna*, 1997
105. Lucian Freud. *Kate Moss*, 2002
106. 107. 108. e 109. *Réincarnation de Saint-Orlan*, 1990s
110. Brassai. Matisse desenhando nu de costas reclinado, no *atelier* cedido por Mrs. Callery, em Villa d'Alesia, 1939

## considerações finais

1. João Figueiredo. *Odalisca fatiada*, in série *Retratos da Memória*, 2005
2. Cartaz publicitário do organismo sulafricano *The Salvation Army*, Dia da Mulher, 8 Março 2155 [imagem Agence Ireland Davenport]
3. Amedeo Modigliani. *Nu deitado*, 1917
4. Orazio Gentileschi. *Danae*, 1621
5. Capa de catálogo de exposição *Valadon, Uttilo & Utter, A cartomante*, 1912, de Suzanne Valadon, Musée de Montmartre, Paris [16 octobre 2015-15 février 2016]
6. Terry Gilliam, para *Monty Python's Flying Circus* (1969-1974)
7. Agnolo Bronzino. *Vénus, Cupido, a Loucura e o Tempo*, 1540-45
8. Mulher reclinada, in genérico *Monty Python's Flying Circus* (1969-1974)
9. Sophie Kahn. *Figura de mulher reclinada (cinco anos adormecida)*, em 3D, 2013
10. *Figura de mulher reclinada*, entre sécs. 2 a.C./2 d.C., Mesopotâmia, actualmente no Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

## nota de fecho

1. Marc Chagall. *Nu sobre Vitebsk*, 1933

**Teresa Maria Martins Gomes Meruje**

**CURRICULUM VITAE**

**2016**





Teresa Maria Martins Gomes Meruje, nascida em 2 de Julho de 1960, em Lisboa, portadora do Cartão de Cidadão 05325048 6ZZ1, que, após frequentar o Curso de Doutoramento em História da Arte Contemporânea – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas / Universidade Nova de Lisboa, vem defender a sua Tese, intitulada **Poses, Figurações, Poéticas e Metáforas do corpo – O Caso Singular da Mulher Reclinada**, com vista à obtenção do grau de Doutor, tendo por Orientadora a Professora Doutora Margarida Brito Alves e Co-orientadora, a Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito.

A agora candidata submeteu a júri o trabalho final relativo ao Curso acima mencionado, tendo-lhe sido atribuída a classificação de *18 valores*. Anteriormente, concluiu mestrado em *Património Europeu, Multimédia e Sociedade de Informação – Euromachs* [Comissão Europeia – Programa Erasmus], pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 2010, com a dissertação *Porque São as Artes Donzelas?*, mestrado conjunto com as Universidades de Colónia, Alemanha; Salento, Itália; e Turku, Finlândia, distinguido pela Comissão Europeia pelas boas práticas de criatividade e inovação e incluído na publicação "*Creativity and Innovation: Best practices from EU programmes*" [classificação *Bom com Distinção por unanimidade*].

Licenciada em *Línguas e Literaturas Modernas – Estudos Portugueses e Franceses*, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 1985, a candidata é docente do Ensino Secundário, desde Outubro do mesmo ano, tendo realizado Estágio Pedagógico – Formação em Serviço – nas disciplinas de Português e Francês, nos ensinos Unificado e Secundário, em 1990-1992.

*Professora do Quadro de Nomeação Definitiva* desde 1995, lecciona as disciplinas de Português e Francês. Em termos profissionais, desempenhou cargos de Directora de Turma [8 anos], Membro do Conselho Pedagógico de Escola [4 anos] e Delegada de Grupo Disciplinar [desde 2010 até ao presente]. Foi Orientadora de Estágio no domínio da Língua Francesa, em colaboração com a Universidade Católica Portuguesa – Pólo de Viseu [seis anos]. Simultaneamente, durante um período de três anos, leccionou Português nos Centros de Formação Profissional de Viseu e Tondela.

Na sua área de profissional, ministrou Acções de Formação sobre o conteúdo do projecto de *Acordo Ortográfico*, 1992; *A Banda Desenhada Francesa e seu Aproveitamento Pedagógico-Didáctico I e II*, respectivamente em 1992 e 1994; *Viagens na Beira, Roteiros Aquilínianos – a castanha na obra de*

*Aquilino Ribeiro*, 2014. Participou nas sessões de formação para os *Novos Programas de Português do Ensino Básico DGIDC* [2009-10 e 2010-2011], e apresentou trabalho, em parceria, no *Projecto de Formação para o Novo Programa de Português do Ensino Básico II*, DGIDC, 2011.

Tendo desde cedo presente que a formação do professor não deve ser apenas técnica, teórica e científica, a candidata concretizou plural formação subsidiária participando em vastas Lições, Acções, Cursos, Jornadas e Simpósios que visaram a actualização e o aperfeiçoamento teórico e profissional, mas, também, o enriquecimento cultural pessoal nos domínios estéticos e artísticos, numa articulação de saberes e prática docente. Frequentou outros cursos no domínio artístico e gestão de museus. Realizou formações complementares em Inglês, Francês, Alemão e Italiano, respectivamente nas instituições International House, Institut Franco-Portugais, Goethe Institut e Instituto Italiano de Cultura de Lisboa. A candidata adquiriu, aquando da formação em Mestrado, experiência em criação, planeamento e execução de projectos para a indústria multimédia, produção de Jogos Vídeo, Biblioteca Digital e produtos criativos multimédia para divulgação patrimonial.

A candidata participou activa e interventivamente em projectos europeus, nomeadamente:

*Programa Intercâmbio-Mobilidade - Juventude para a Europa (Projecto Sócrates Comenius)*, patrocinado pela Comunidade Europeia e promovido pela *Académie de Dijon*, integrando o grupo de trabalho deste encontro, que decorreu naquela cidade francesa, reunindo alunos e professores dos países da Comunidade, visando despertar nos jovens a noção de *cidadão da Europa*, promover a descoberta de outras culturas e partilha de outros saberes [Contrato PL/IV-VP-F/56b)-92], Dijon, 11 a 18 de Maio de 1992

*Programa Échanger Pour Changer (Programa Comunitário Sócrates E Leonardo Da Vinci, Comenius 2)*, projecto de formação contínua que visou uma abertura à inovação e carácter desmultiplicador da formação, colaborando nos trabalhos do grupo da Universitat Salzburg – Institut Fur Romanistik, Salzburg, 8 a 21 de Outubro de 2001

Colaboradora na construção de *site* virtual *Euromachs – Legislação e Património Europeu* [<http://euromachs.fl.uc.pt/heritage/>], para o qual redigiu os capítulos: “Nota de Abertura” e outros de análise de documentos legislativos sobre Património Europeu (2010)

No território nacional, dinamizou acções de formação e apresentou comunicações, a saber:

. *Ex-Votos – Rogos e Graças*, comunicação in *EX-VOTOS – Do Gesto à Memória* - Exposição nos Museus da Guarda, de Lamego e Grão Vasco, Viseu [*Programa de Iniciativa Comunitária Interreg II* e Fundação Calouste Gulbenkian], Museu Grão Vasco, Viseu, 1999

. *Do Auto-Retrato da Artista ao Retrato da Actriz – Inclusão e Asserção*, comunicação in Workshop Fotografia-Investigação-Arquivo, Museu Nacional do Teatro, 2014

[<http://www.museudoteatroedanca.pt/Data/Documents/WKS%20MNT%20Book%20artigos1.pdf>]

. *A Mulher na Literatura, Música e Pintura – um Ganho de Afirmação*, acção de formação organizada e dinamizada in Agrupamento de Escolas do Viso, Viseu, 2015

. *Ex-Votos – Dorologia e Espiritualidade*, comunicação in Colóquio Arte & Dor, FSCH/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2015

. *Porque as artes mutuamente se servem e se complementam – a aula de Português, interações e boa-vizinhança texto/imagem*, comunicação in Jornada Boas Práticas em Línguas – ILCH/BabeliUM, Universidade do Minho, 2016

. *Público infanto-juvenil – a obra de arte para fruição estética e literacia da imagem*, Conferência, in Mestrado Educação Artística em Instituições Culturais, in Faculdade de Belas-Artes – Universidade de Lisboa, 2016

Foi revisora de *Livro de Actas do II Seminário Internacional em Inteligência Emocional* – Instituto Politécnico de Bragança, Escola Superior de Saúde, 2015

[<https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/11906/3/1%20-%20LIVRO%20DE%20RESUMOS%20IISIE.pdf>]

E colaboradora com ensaio *Da essência do feminino ou do feminino essencial*, in Volume *Entre Molduras, imagens e temas em diálogo e transformação emolduradas e expostas em livro*!, coordenação Professora Dra. Annabela Rita – Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Universidade de Lisboa, CLEPUL [no prelo]

Prémio Concurso *O Prazer de Escrever*, in revista *Epicur* (2000). Tem investigado e publicado trabalhos de temas literários e culturais em jornais e revistas vários, como Jornal *O ARRAIS*, revista *Epicur*, revista *AVE AZUL - Arte e Crítica*, revista *INUTIL - poesia e grafismo*, e volume *Antologia de poetas da Beira*.

É membro do Conselho Redactorial da revista *AVE AZUL - Arte e Crítica* (patrocinada pelo Ministério da Cultura e pelo Instituto Português do Livro e das Bibliotecas), desde o seu primeiro número.

Vem a desenvolver trabalho de investigação sobre *ex-votos nacionais pictóricos*. Desperta para os domínios da palavra e da imagem, desde a formação em Mestrado, debruça-se sobre os laços estabelecidos entre estas na criatividade artística e produção escrita, assim como sobre estudos de corpo, particularmente estudos de pose.

email – [teresamaremar@gmail.com](mailto:teresamaremar@gmail.com)

contacto – 96 4552240